This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Lyon
88870
(7-)
12465.28

Harvard College Library

SHAKESPEARE COLLECTION

FROM THE GIFT OF

WALTER WEHLE NAUMBURG

(Class of 1889)

OF NEW YORK

Dr. J. Köhler

III. B. 2v.

Die Shakeſpearomanie.

Zur Abwehr.

Von

Dr. Roderich Benedix.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung.
1873.

124 5.28
6

LIBRARY

Gift of
W. W. Naumburg
of New York

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Vorwort.

Die Bewunderung, welche die Schöpfungen des großen britischen Dichters, weniger in seinem Heimathland, als bei seinen deutschen Stammesgenossen, gefunden, hat seit Jahren Verhältnisse angenommen, welche in ihrem Uebermaß nothwendig den Widerspruch herausfordern und einen Rückschlag herbeiführen mußten.

In die Reihe Derer, welche jener maßlosen Ueberschätzung entgegentraten, hat sich auch Roderich Benedix gestellt.

Es kam ihm nicht in den Sinn, Shakespeare's Dichtergröße anzugreifen; er wollte nur in ruhiger, mit Sachkenntniß und gesundem ästhetischen Gefühl geführter Erörterung die Grenzen nachweisen, die dem Briten gezogen waren, der, auch von all den Uebertreibungen entkleidet, in denen sich ein idololatrischer Cult, sich gegenseitig überbietend, gefällt, wahrlich noch immer groß und erhaben genug dasteht.

Der Verfasser hat sein Werk eine „Abwehr" genannt: denn jene Ueberschätzung des englischen Dichters

ist zugleich eine mehr oder weniger stark ausgesprochene Unterschätzung, ja Herabwürdigung der hohen Dichtergenien, welche das deutsche Volk mit Stolz die seinigen nennt. Er hielt es für gerecht und billig, Das, was diese vor ihrem ältern Dichtergenossen voraushaben, ins rechte Licht zu stellen, und was sie vor jenem auszeichnet, zur Geltung zu bringen.

Der Verfasser hat die Vollendung des Drucks seines Werkes nicht mehr erlebt. Das Todtengericht, welches die Zeitgenossen in ihren Nekrologen über seinem Grab abhielten, rühmte an ihm seinen ächt deutschen Sinn, seinen durchaus patriotischen Charakter. In diesem ächten, deutschen Sinn, in diesem unbestechlichen Gefühl für Wahrheit und Gerechtigkeit hat Roderich Benedix auch das Buch geschrieben, das wir hier der Oeffentlichkeit übergeben — das letzte Werk eines thätigen, vielbewegten Lebens, und so gewissermaßen sein Vermächtniß an die deutsche Nation.

Die Verlagshandlung.

1.

Drei junge Männer, die ihr Leben der Wissenschaft gewidmet hatten, waren durch einen herzlichen Freundschaftsbund verknüpft und pflegten einen lebhaften Umgang. Außer für Wissenschaft hatten sie das lebhafteste Interesse für Kunst und Poesie und tauschten gern ihre Ansichten in dieser Beziehung aus. Hellmuth, der eine von ihnen, hatte eine längere Reise gemacht; nach seiner Rückkehr besuchten ihn die beiden andern. Als sie bei ihm eintraten, sagte Reinhold:

„Schon drei Tage sind Sie von Ihrem Sommeraufenthalte zurück und noch haben wir Sie nicht gesehen. Wir haben Sie förmlich vermißt während Ihrer langen Abwesenheit."

„Ging es mir doch ebenso," sagte Hellmuth, „ich habe so viel und so Wichtiges mit Ihnen zu sprechen. Ich bin seltsam erregt und möchte dieser Erregung Herr werden."

„Wer hat Sie denn aus dem ruhigen Gleichgewicht gebracht," fragte Reinhold.

„Shakespeare," antworte Hellmuth.

Reinhold griff nach seinem Hute, wünschte vergnügten Abend und wollte fortgehen.

„Wie," rief Hellmuth, „treibt Sie ein einfacher Name in die Flucht?"

„Dieser ja," erwiederte der erstere, „des ewigen Shake-

speare wird mir zu viel. Alle Jahre bringt der Buchhandel so und so viel neue Werke über den „großen Briten," kein Aesthetiker kann über irgend welche Dichtung schreiben ohne mit einem Hymnus auf den „Dichter aller Zeiten" zu beginnen und mit einem solchen zu schließen, kein Recensent kann ein neues Stück besprechen, ohne auf den „unübertroffenen Dichterfürsten" hinzuweisen und dem armen neuen Dichter zu verstehen zu geben, welch ein Lump er gegen den „honigzüngigen William" sei, jede Festrede auf Goethe, Schiller oder Lessing fängt mit Shakespeare an und hört mit ihm auf, kurz wohin wir in Deutschland schauen, stoßen wir auf diesen Mann, der mit unermüdlicher Geschäftigkeit neu übersetzt, erklärt, besprochen, belobhudelt wird. Das wird mir am Ende zu viel."

„Geht mir es nicht eben so," rief Hellmuth, „seit sechs Wochen liegt mir Shakespeare im Sinne und ich werde ihn nicht los, bis ich dieses Thema gründlich durchgearbeitet, bis ich mich damit abgefunden habe."

„Wollen Sie mich auch dieser Geduldprobe aussetzen," sagte Reinhold kleinlaut, „soll ich auch von Ihnen hören: Shakespeare über alles, Shakespeare über alles."

„Eben nicht Shakespeare über alles," rief Hellmuth, „ich stehe auf dem entgegengesetzten Standpunkte. Während meines Landaufenthalts suchte ich nach Büchern und die Bibliothek meines Freundes, bei dem ich war, enthielt zahllose Schriften über Shakespeare. Ich wußte gar nicht, daß so viel über diesen Dichter geschrieben worden, und gab mich an das Lesen. Aber bald schüttelte ich den Kopf. Ich fand keine ruhigen Erläuterungen, keine kritischen Besprechungen, sondern eine fast wahnsinnige Anbetung, ja geradezu Vergötterung. Shakespeare ist der erste Dichter aller Zeiten und

Völker, er hat die größtmögliche Höhe erreicht, nach ihm ist nur noch Rückschritt möglich. Ich rieb mir die Stirn, ich besann mich, daß wir doch auch einen Lessing, einen Goethe, einen Schiller haben. Allein die Schriften über Shakespeare wollen davon nichts wissen. Lessing gilt ihnen gar nicht für einen Dichter, er hat alle seine Dichtungen mühsam mit dem Verstande zusammen gestoppelt, Goethe und Schiller werden beide unendlich von Shakespeare überragt. Er ist größer als beide zusammen genommen, und er hat keinen ihrer Fehler."

„Richtig," fiel Reinhold ein, „das ist der Glaubenssatz der Shakespearomanen."

„Ich las und las," fuhr Hellmuth fort, „und gerieth oft in Aerger, denn diese Schriftsteller konnten Shakespeare nicht loben, ohne hier und da einen hämischen Seitenhieb auf unsere Dichter zu thun. Mir war das unbegreiflich, ich habe mich so oft an unsern Dichtern erfreut, erwärmt, begeistert — und nun sollen sie tief unter Shakespeare stehen. Ich wurde an meinem eigenen Urtheile, an meinem Auffassungsvermögen irre. Ich hatte Shakespeare als Secundaner gelesen, ohne einen sonderlichen Eindruck zu empfangen; ich habe ihn sechs Jahre später wieder gelesen, und keines seiner Stücke vermochte sich meinem Gedächtniß einzuprägen; ich habe viele seiner Dramen auf der Bühne gesehen, habe aber von keinem einen nachhaltigen Eindruck, geschweige einen wohlthuenden empfangen. Wenn ich nun jene Bücher las, mußte ich denken, daß das an mir, an meiner Auffassungsgabe lag. So habe ich mich dann wieder in das Lesen Shakespeare's gestürzt — und — — ich finde das nicht, was diese Bücher sagen, ich finde es nicht. Bin ich so dumm oder haben diese Bücher Unrecht? So

ſteht die Frage, die mich eben peinigt. Ich will ſie entſchieden haben und verſenke mich tiefer und tiefer in jene Bücher und in Shakeſpeare's Werke. Ich ſuche mir alles in Ordnung zu legen und kann das nur, indem ich meine Gedanken aufſchreibe. Ihr müßt mir helfen, Freunde, euch will ich meine Gedanken, meine Zweifel vorlegen."

„Lieber Schatz," ſagte Reinhold, „das iſt eine furchtbare Arbeit. Die Shakeſpeare-Literatur iſt zu einem Berge von Büchern angeſchwollen, das kann ein Einzelner nicht mehr bewältigen."

„Und die Sache iſt ja entſchieden," fiel hier Oswald ein, „der Satz ſteht ja unerſchütterlich feſt, daß Shakeſpeare der größte aller Dichter iſt und alle andern hoch, hoch überragt."

„Sind Sie auch ein Anbeter Shakeſpeare's," fragte Hellmuth.

„Wie ſollte ich nicht," ſagte Oswald, „alle unſere Aeſthetiker, die gelehrteſten Männer, lauter Doctoren und Profeſſoren ſind ja darüber einig. Da halte ich es der Beſcheidenheit angemeſſen, mich dem Urtheile ſo bedeutender Männer zu unterwerfen."

„Ich nicht," rief Hellmuth eifrig, „ich nicht, ich will es verſuchen, dagegen anzukämpfen."

„Weßhalb das," fragte Oswald, „wem ſchadet denn die Meinung von Shakeſpeare's Dichtergröße?"

„Dem Publikum, unſerem Volke ſchadet ſie," ſagte Hellmuth, „es wird irre gemacht, wird auf falſche Bahnen gelenkt. Eben weil ſo viele große Namen für Shakeſpeare's Ruhm eifern, wird unſer Volk eingeſchüchtert. Es getraut ſich nicht mehr unbefangen zu genießen, es meint, Shakeſpeare müſſe ihm gefallen, es müſſe mit Geringſchätzung auf

unsere Dichter herabsehen, und damit wird unserem Volke sein kostbarster Schatz geraubt, die Freude an seiner heimischen Dichtung. Man will unsern großen Dichtern den Lorbeer vom Kopfe reißen und ich möchte meine Hand ausstrecken, um ihn festzuhalten."

„Was," rief Reinhold entsetzt, „Sie wollen doch nicht etwa ein Buch schreiben?"

„Daran habe ich noch nicht gedacht," erwiederte Hellmuth, „aber das Ergebniß meiner Studien will ich aufschreiben, damit ich mir selbst klar werde. Einen weiteren Plan habe ich noch nicht gefaßt. Allein Sie sehen wie mich der Gegenstand aufregt und Sie bleiben so kühl dabei. Vermuthlich kennen Sie sehr wenig von dem, was die Shakespeareverehrer geschrieben haben. Ich will Ihnen doch einiges mittheilen."

Hellmuth schleppte eine Menge Bücher herbei, schlug sie bald an dieser, bald an jener Stelle auf und sagte: „Hören Sie nur einzelne Stellen aus den Lobhudeleien der Shakespearomanen, wie sie mir eben in die Hand fallen."

„„In seinen Dramen erscheint uns Shakespeare so unnahbar hoch, so unbegreiflich groß, — er verbirgt sich wie ein Gott hinter seiner Schöpfung.""

„Mehr kann man doch nicht füglich von einem Menschen sagen, als daß man ihn geradezu mit Gott vergleicht. Doch ich will meine Bemerkungen weglassen, ich will Ihnen nur die Stellen der Shakespearomanie vorlesen, die mich am meisten erregt haben. Hören Sie."

„„Die Augenpunkte, aus denen dieser vielseitigste Dichter, seine Begabung, seine Kunst, sein Charakter aufgenommen werden können, sind zahllos, unendlich der Stoff, aus dem sich der Faden einer solchen allgemeinen Betrachtung fortspinnen läßt, der ins Unermeßliche reicht."

„Shakespeare nahm was die Geister am lebhaftesten beschäftigte, in die Hände und trieb es ausbildend zu einer Vollendung, hinter der nur Rückgang möglich war.“

„Das Verhältniß von Shakespeare's Dichtung zur Sittlichkeit ist das vollkommenste. Von Aristoteles bis Schiller ist in dieser Beziehung an die Dichtung nichts Höheres gefordert worden, als was Shakespeare leistete.“

„Die majestätische Offenbarung jener sittlichen Nothwendigkeit, auf der in Shakspeare's Weltauffassung alle menschliche Entwicklung im öffentlichen Leben, wie im Schicksal des Einzelnen beruht.“

„Shakespeare verlangt für die kleinste Rolle einen Schauspieler, an dem jeder Zoll ein Künstler ist.“

„Shakespeare kommen von künstlerischer und sittlicher Seite die höchsten Ehren zu, die einem Dichter zu Theil werden können.“

„Shakespeare ist für das Drama der offenbarende Genius, wie Homer für das Epos.“

„Shakespeare ist der seltenste Menschenkenner, ein Lehrer von unbestrittener Autorität und der wählenswürdigste Führer durch Welt und Leben.“

„Der tiefsinnige Bau seiner Dramen.“

„Das Ideale in Shakespeare's Dramen zeigt sich in der Kunstmäßigkeit der Composition, in der Rückbeziehung aller Theile und Episoden, aller Charaktere und Handlungen auf die Grundidee. Darauf beruht die Vergeistigung der Materie, ein wesentliches Kennzeichen der ideellen Natur eines Dichtwerks.““

„Lesen Sie diesen Satz noch einmal,“ sagte Reinhold, „ich habe ihn nicht recht verstanden.“

Hellmuth wiederholte den Satz und Reinhold entgegnete:

„Ich habe es doch nicht recht verstanden. Nur fällt mir auf, daß man an Shakespeare seine ungemeine Realität rühmt, daß man ihn den realsten Dichter nennt. So viel ich aus diesem Satze merke, soll er nun von hoher Idealität sein."

„So ist es," sagte Oswald, „Shakespeare ist der realste und zugleich der idealste Dichter."

„Ah so," rief Reinhold, „er ist real und ideal zugleich. Sieht man ihn von vorn an, ist er schwarz, sieht man ihn von hinten an, ist er weiß. Man muß das nur erst verstehen lernen. Lesen Sie weiter, Hellmuth."

Hellmuth las: „„Der ausdrückliche Zweck von Shakspeare's Dichtung ist stets ein sittliches Bild der ungeschminkten Wahrheit zu zeigen. Darum wirkt er ganz anders als Schiller und Goethe." —

„Er hat niemals die Helden einer übermenschlichen Pflichterfüllung hingestellt, wie Schiller.""

„Halt," rief Reinhold, „ich kenne doch meinen Schiller auch so ziemlich, aber ich besinne mich auf keine Helden von übermenschlicher Pflichterfüllung."

„Denken Sie an Posa," sagte Oswald.

„Richtig, recht", erwiederte Reinhold, „Posa ist der Sündenbock von allen den Kunstrichtern, die in ihm eine übertriebene Idealität sehen und verdammen. Die guten Herren vergessen nur, daß dieser Posa der kühnste Verschwörer war und daß er die furchtbarsten Mittel zusammen gebracht hatte, um Philipps Despotismus zu bekämpfen. Mir ist diese ungemeine Thätigkeit immer sehr real vorgekommen. So kräftig und real sein Handeln war, so war sein ganzes Denken allerdings sehr ideal. Aber tausende von jungen Männern und Frauen haben sich von dieser Idealität begeistern lassen, haben sie mitgefühlt, haben sie

lange Zeit im Leben behalten. Indem diese Idealität in tausend Herzen Wiederklang findet, ist sie doch dem Menschen eigenthümlich, also wirklich, also sehr real. Und wenn jemand leugnen wollte, daß es solche idealistische Schwärmer gäbe, so gab es doch einen, das war Schiller. Indem er diesen Charakter schuf, fühlte und dachte er selbst so ideal. Und weil wir in Posa das große, warme Herz Schillers finden und erkennen, wirkt dieser Charakter so mächtig auf uns. Seltsam, die Freiheitshelden der Griechen und Römer, die für die Freiheit des Menschenthums und gegen die schnöde Unterdrückung des Despotismus kämpften, werden uns als Vorbilder gezeigt, der Kampf zwischen Freiheit und Unterdrückung zieht sich durch die ganze Geschichte, zahllose Märtyrer haben für die Freiheit geblutet, die Unterdrückung hat gekreuzigt und verbrannt, und da uns ein edelster Dichter einen solchen Freiheitsschwärmer vorführt, mäkelt der alte Schulzopf an ihm herum und er entbehrt der nöthigen Realität. Die Guillotine hat vor so und so viel Jahren den Zopf sammt den Köpfen abgeschlagen, aber es kommen neue Köpfe und der Zopf wächst immer wieder. Ja, ja, mit den Begriffen real und ideal spielt man wie ein Jongleur, der ein paar Kugeln durcheinander wirft. Mit den Begriffen „real" und „ideal" haben die Aesthetiker so viel gespielt, daß der an sich einfache Sinn dieser Worte ganz abhanden gekommen ist. Sie haben da oft dunkle Ahnungen gehabt, die sich niemals bei ihnen zu einem klaren Begriffe gestaltet haben. Daher sagt Goethe ganz richtig: „„Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein."" Man nimmt dann gewöhnlich Fremdwörter und jeder denkt sich bei dem Gebrauch derselben etwas anderes. Doch lesen Sie weiter."

„In allen Dramen aller neueren Dichter gibt es flaue Rollen, die ein guter Spieler zu übernehmen sich sträubt; bei Shakespeare ist das kaum zu finden."

„Die Blumenseelen Schillerscher Gedankenbilder."

„Shakespeare's Charaktere sind realistische Ideale."

„Das ist ein vollkommener Widerspruch," sagte Reinhold, „wieder die Spielerei mit den Begriffen real und ideal. Hellmuth las weiter:

„Kein Dichter hat das weibliche Geschlecht wahrer geschildert und höher gefeiert als Shakespeare."

„Die vagen Seelenformen bei Schiller, die flachen Bildungen bei Goethe."

„Shakespeares sittliche Ideen waren immer der sittlich-psychologischen Wahrheit zugewandt."

„Gegen die Dichter des Mittelalters gehalten ist Shakespeare antik, gegen die Alten modern, gegen die französischen Dramatiker Natur, gegen seine Zeitgenossen Cultur, gegen die Spanier realistisch, gegen die englischen Humoristen ideell.""

„Wir sind durch die gereimte Prosa selbst unserer größten deutschen Dichter an den niederen Flug der dramatischen Rede gewöhnt worden."

„Shakespeare vergriff sich selten in seinem Stoffe, und wo er es that, ward sein Mißgriff zu einem Meistergriffe.""

Reinhold sagte: „Ein Mißgriff ist ein Meistergriff. Ein Wortspiel, weiter nichts. Der Gedanke ist ein Unsinn. Also unsere großen Dichter haben gereimte Prosa geschrieben und dadurch sind wir an den niederen Flug der dramatischen Rede gewöhnt worden. Seltsam! Einer der häufigsten Vorwürfe, den eben die Aesthetiker Schiller machen, ist, daß seine Sprache zu rhetorisch sei. Und hier werfen

ihm die Aesthetiker gereimte Prosa und niedern Flug der dramatischen Rede vor. Beide Vorwürfe widersprechen sich, der eine sagt genau das Gegentheil vom andern."

Hellmuth legte sein Heft weg und sagte: „Ich kann nicht mehr lesen,

Mir wird von alle dem so dumm,
Als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum."

Reinhold lachte und erwiederte: „Denken Sie daran, was Mephistopheles sagt:

„Ich kenn' es wohl, so klingt das ganze Buch.
Ich habe manche Zeit damit verloren,
Denn ein vollkommner Widerspruch
Ist gleich geheimnißvoll für Weise wie für Thoren."

„Was ich Ihnen vorgelesen habe, ist nicht der tausendste Theil von dem, was die Shakespearomanie in hunderten von Büchern, Aufsätzen und Abhandlungen zu Tage gefördert hat," sagte Hellmuth, „es hat sich ein unermeßlicher Stoff angehäuft und um ihn nur übersichtlich zu ordnen, müßte man dicke Bände schreiben."

„Und doch wollen Sie sich selbst daran machen, diesen Stoff zu ordnen," fragte Reinhold, „das wäre eine Aufgabe, wenn nicht für das ganze Leben, doch für mehrere Jahre. Die Verehrung Shakespeare's ist gewissermaßen Dogma geworden, das ein Jahrzehnt dem andern überliefert; dagegen läßt sich nichts machen. Shakespeare selbst mag Ihnen darüber Auskunft geben. Er sagt:

„Denn wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub des Alters abgestreift;
Berghoher Irrthum wird so aufgehäuft,
Daß Wahrheit nie ihn überragt."

Hellmuth erwiederte: „Ich werde nicht so thöricht sein, ein so weitaussehendes Unternehmen anzufangen, allein es müssen sich doch einige Hauptgesichtspunkte auffinden lassen, nach denen eine Dichtung beurtheilt werden muß, und dann will ich es versuchen, Shakespeare mit diesen Gesichtspunkten zu vergleichen und sehen, ob er überall Stich hält."

„Sie wollen also Shakespeare kritisiren, wollen sich gegen ihn wenden," fragte Oswald.

„Nein, nein," rief Hellmuth, „ich will mich nur gegen die Shakespearomanie wenden, aber ich kann das nicht anders, als mit Shakespeare's Werken in der Hand. Ich stehe doch übrigens nicht so allein, wenn ich mich gegen die übermäßige Verherrlichung Shakespeare's auflehne. Die verschiedenartigsten Urtheile sind über ihn gefällt worden. Während seine Verehrer ihm geradezu göttliche Ehren erweisen, nannte ihn Voltaire, ich glaube er war es, einen betrunkenen Wilden. So viel Verehrer, so viel Tadler hat er auch gehabt und ein großer Theil der Shakespearomanischen Ansichten besteht in der Vertheidigung ihres britischen Abgottes gegen seine Angreifer. Vorgeworfen wird ihm Geschmacklosigkeit oder Mangel an Schönheitssinn, Gesetzlosigkeit oder Mangel an ordnendem Geiste, Mangel der künstlerischen Ideale, Geschmack an der Zeichnung blutiger Greuel, der rohesten Gemeinheit, Geschmack an Zoten, an Schwulst und Großsprecherei, an trivialen Wortspielen, förmliches Jagen nach Bildern, Gleichnissen, Metaphern, kurz Ausdrucksweise, die man Euphuismus nennt. Diese heftigen Vorwürfe und die eben so heftige Vergötterung stehen sich doch geradezu gegenüber. Wo liegt die Wahrheit?"

Reinhold erwiederte: „Vielleicht in der Mitte. Es läßt sich nicht leugnen, daß Shakespeare bei den romanischen

Völkern keinen Anklang gefunden hat und keinen finden wird."

„Das genügt," rief Hellmuth, „um die Albernheit des Ausspruchs darzuthun: Shakespeare sei der Dichter aller Zeiten und Völker."

„Sie werden das spanische und französische Drama neben Shakespeare doch nicht einmal nennen wollen," sagte Oswald.

Reinhold erwiederte: „Warum nicht? Ich kann Shakespeare's Dichtung höher stellen, brauche aber darum die französische und spanische Dichtung nicht verächtlich bei Seite zu werfen. Jedes Volk hat seine eigene Entwicklung, seinen eigenen Bildungsgang, dessen Bedingungen in geschichtlichen Verhältnissen liegen, für die man das Volk nicht immer, noch weniger den Einzelnen verantwortlich machen kann. Die Dichtung eines Volkes ist gewissermaßen die Blüthe seiner Entwicklung und als solche verdient sie unsere Theilnahme, oft auch unsere Anerkennung. Die Shakespearomanie schaut nun auf die erwähnten Dichtungen hochmüthig herab, als hätten sie gar keine Berechtigung am Dasein. Ich glaube auch, der größte Fehler der Shakespearomanie ist ihr muhamedanischer Grundsatz: Allah il Allah, Shakespeare ist Gott und Niemand außer ihm.

Wenn Sie übrigens an eine Beurtheilung Shakespeare's gehen wollen, lieber Hellmuth, treten Ihnen große Schwierigkeiten in einem Umstande entgegen. Wir haben keine so feststehenden ästhetischen Gesetze und Grundsätze, daß nicht jedes einzelne Ihrer Urtheile angefochten werden könnte. Selbst über den großen Aristoteles ist viel gestritten worden und wird noch gestritten."

Hellmuth antwortete: „Es muß doch möglich sein, einige

allgemeine Grundsätze festzustellen, gegen die sich kein Widerspruch erheben läßt."

Reinhold. Allein diese Regeln müssen einfach und allgemein sein, müssen sich nicht in ästhetische Schulsprache verhüllen.

Hellmuth. Ich glaube: es müssen sich ein paar einfache Grundsätze aufstellen lassen.

Die Poesie zerfällt in mehrere Gattungen.

In der Lyrik theilt uns der Dichter mit, was in ihm vorgeht, was er fühlt und empfindet. In der Epik theilt uns der Dichter äußere Vorgänge mit. Das ist der wesentliche Unterschied beider Dichtungsarten. Die Lyrik ist die Poesie der Empfindung, in allen ihren Abstufungen bis zur Leidenschaft, die Epik ist die Poesie der Anschauung. Beide Gattungen mischen sich zuweilen, indem der Dichter an die Anschauungen äußerer Gegenstände oder Vorgänge die Mittheilung seiner Empfindungen knüpft.

Die Didaktik will man in neuerer Zeit aus den Gattungen der Dichtung verbannen. Mich dünkt mit Unrecht. Man empfindet nicht nur dichterisch, man denkt auch so. Das schön Gedachte ist nicht lyrisch, nicht episch; wenn wir einen Namen dafür suchen, müssen wir didaktisch nennen. Eine Menge unserer schönsten Gedichte ist nicht anders zu bezeichnen. Wenn Goethe sagt:

„Edel sei der Mensch,
Hülfreich und gut,"

so ist das didaktisch.

Schillers Worte des Glaubens kann man ebenfalls nicht anders bezeichnen.

In der Dramatik nun mischen sich alle Gattungen der Poesie.

Das Drama ist insofern episch, als es uns äußere Vorgänge vor Augen führt.

Es ist insofern lyrisch, als es uns die Empfindungen und Gefühle der handelnden Personen vorführt, welche die Motive, die Triebfedern der Handlungen sind; es ist didaktisch, indem es einzelne Wahrheiten, Sprüche der Weisheit, Spruchweisheit entwickelt.

Das Drama erreicht den höchsten Grad der lebendigen, sinnlichen Anschauung, indem es uns aus der Vergangenheit in die Gegenwart versetzt. Es erzählt uns nicht, was geschehen ist, sondern zeigt uns das Geschehene als geschehend. Das Drama, alle Gattungen in sich vereinigend, ist die höchste Gattung der Poesie.

Wenn nun die Poesie überhaupt interessiren soll, so ist auch die erste Forderung an ein Drama, daß es unsere Theilnahme erwecke, fessele, daß es interessire.

Ob der Hauptzweck der Poesie ist, Freude zu erregen, wie diese wollen, oder Erhebung und Begeisterung, wie andere wollen, mag unerörtert bleiben. Sie erreicht alle ihre Zwecke nur, wenn sie Theilnahme erweckt, wenn sie interessirt.

Reinwald. Einverstanden. Zweite Frage: was verstehen Sie unter dichterischem Stoff?

Oswald. Der dichterische Stoff ist unendlich, oder besser gesagt: was Sie ergreifen, ist dichterischer Stoff. Goethe sagt:

> Greift nur hinein ins volle Menschenleben,
> Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Reinwald. Hier muß ich widersprechen. Allerdings mag alles interessant sein, was das Leben bietet, aber nicht

alles Interessante ist dichterisch, ebensowenig wie alles Dichterische dramatisch ist.

Hellmuth. Was ist also ein dichterischer Stoff für ein Drama?

Reinhold. Der sich zu einer abgerundeten Handlung gestalten läßt.

Hellmuth. Und ist das nicht der Fall?

Reinhold. So kann der Stoff noch episch dichterisch sein, allein dramatisch ist er nicht. Wenn man bedenkt, daß wir überhaupt im Vergleich mit Dichtungen anderer Gattung wenig vortreffliche Dramen haben, so muß man annehmen, daß die echt dramatischen Stoffe nicht gar so häufig sind.

Hellmuth. Ein guter Stoff muß sich also zu einer abgerundeten Handlung gestalten lassen. Was aber ist Handlung?

Reinhold. Will man diesen Begriff feststellen, muß man sehr vorsichtig zu Werke gehen, weil die Begriffe Thätigkeit, Ereigniß, Vorgang, Begebenheit hineinspielen. Zunächst muß man die Begriffe Ereigniß, Begebenheit scharf sondern. Mit diesen ist der Begriff des Zufalls mehr oder weniger verknüpft. Eine Begebenheit kommt von außen über den Menschen, er kann ihr meistens nicht ausweichen. Im Gegensatze kommt eine Handlung von innen, sie ist eine Thätigkeit aus freiem Entschlusse, der Mensch kann sie ausüben oder lassen. Das ist der erste Unterschied. Spricht man aber von einer dramatischen Handlung, muß man den Begriff noch viel enger nehmen. Nicht jede Thätigkeit gestaltet sich zu einer Handlung, zu einer solchen gehört der Begriff eines freien Entschlusses. So ist z. B. das gewöhnliche Arbeiten noch keine Handlung, sondern höchstens eine Thätigkeit, denn wir arbeiten aus Pflicht oder Gewohnheit und

brauchen für unsere Thätigkeit nicht jedesmal eines freien Entschlusses.

Hellmuth. Wie kommen wir da auf das Drama?

Reinhold. Sehr einfach. In einem Drama entschließt sich eine Person, etwas zu thun. Die Thätigkeit, die sie dafür ausübt, wird von dem Thun anderer Personen gekreuzt, wird gehemmt oder gefördert, in diese Thätigkeit spielen selbst Begebenheiten hinein. Kommt nun alles dieses mehr oder weniger verschiedenartige Thun zu einem festen Abschluß, so bildet es eine dramatische Handlung.

Hellmuth. Also eine Handlung fordert einen freien Entschluß und ein bestimmtes, wohl überlegtes Ziel. Demnach ist eine Schlacht eine Handlung für den Feldherrn, denn er faßt den Entschluß, zu schlagen und hat ein bestimmtes Ziel. Für die Truppen dagegen ist die Schlacht nur eine Begebenheit, da sie sich nicht mit freiem Entschlusse schlagen, und kein bestimmtes Ziel haben.

Reinhold. So ziemlich richtig. Aus dieser Auffassung ergibt sich die wichtige dramatische Regel, daß der Abschluß einer Handlung aus ihr selbst hervorgehen muß, daß nicht ein fremder Wille oder gar ein Zufall den Abschluß herbeiführe. Wenn bei den Griechen durch Mitwirkung eines Gottes die Lösung der Handlung stattfand, so nannten sie das den deus ex machina. Das Wort ist uns als Bezeichnung eines dramatischen Fehlers sprichwörtlich geworden.

Hellmuth. Sie sagten, daß die Thätigkeit eines Einzelnen durch die Thätigkeit anderer Personen gekreuzt, gefördert oder gehemmt werde. Also müßte sich die Thätigkeit der andern Personen immer auf die eine Handlung beziehen?

Reinhold. Das soll und muß sie auch. Jede Thätigkeit

anderer Personen, die sich nicht auf die Haupthandlung bezieht, lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer ab, wirkt verwirrend, schwächt die Theilnahme und ist unbedingt ein Fehler.

Hellmuth. Demnach sind sogenannte Episoden Fehler?

Reinhold. Streng genommen, ja. Das Epos kann sich in Episoden gehen lassen, das Drama darf es nicht. Was man im Drama weglassen kann, ohne daß der Zusammenhang gestört, ohne daß das Weggelassene vermißt wird, ist ein Fehler.

Hellmuth. Gut, gut, darauf werden wir sehr oft zurückkommen.

Oswald. Sie triumphiren sehr früh. Bitte mir doch näher zu erklären, was Episoden sind.

Reinhold. Episoden sind ganze Scenen, die man weglassen kann, ohne daß die Handlung gestört wird.

Episoden sind Personen, die in dem Stücke und für den Fortgang der Handlung gar keinen Einfluß haben.

Episoden sind längere Reden, lyrische oder didaktische, die abschweifend Dinge besprechen, welche auf das Stück keinen Bezug haben. Sind solche Reden dichterisch und geistreich, kann man sie sich noch am ersten gefallen lassen. Da wir einmal über Handlung im Gegensatz zu Begebenheit sprechen, fügen wir am besten noch die Auseinandersetzung eines andern Begriffes bei, den man meistens nicht beachtet. Ich meine den Begriff „theatralisch". Wie der Begriff der Begebenheit dem Begriff der Handlung entgegensteht, so steht der Begriff „theatralisch" dem Begriffe „dramatisch" entgegen. Damit wäre die Sache eigentlich erklärt; doch sind einige Worte darüber vielleicht noch am Platze.

Theatralisch ist zunächst alles, was uns weniger geistig, als vielmehr sinnlich anregt, was sich weniger an Gemüth

und Urtheilskraft, als an Schauluſt wendet. Dahin gehört aller Pomp von Coſtümen, Aufzüge, viel Comparſerie, Decorationspracht, muſikaliſche Einſchaltungen, Darſtellungen bloßer Ereigniſſe und Begebenheiten u. ſ. w.

Das Dramatiſche dagegen zeichnet uns die innern Vorgänge in den Perſonen, den Kampf mit Entſchlüſſen, das Ausführen der Entſchlüſſe, den Wechſel der Stimmungen, das Widerſtreben gegen fremde Einflüſſe, das Unterliegen u. ſ. w.

Das Theatraliſche kann mit dem Dramatiſchen zuſammenfallen, iſt aber im Grund etwas anderes. Betrachten Sie die Oper, ſo wird Ihnen klarer werden, was ich meine. Die Oper kann nie ſo dramatiſch ſein, wie das Schauſpiel, weil ſie eine breite muſikaliſche Form ausfüllen muß. Deßhalb iſt die dramatiſchſte Oper immer noch mehr theatraliſch, als ein Stück ſein darf. Nehmen Sie z. B. die Zauberflöte. Leſen Sie den Text, ſo iſt er der naivſte Unſinn, den man ſich denken kann. Dennoch macht die Oper mit Recht Wirkung, denn die Chöre, die Prieſter, die Damen, die Knaben, die ganzen Vorgänge ſind unendlich theatraliſch. Im Gegenſatze iſt Don Juan eine durch und durch dramatiſche Oper, da ſie eine drängende Handlung enthüllt und deßhalb die Muſikſtücke nicht ſo breit ausgeführt ſind.

Theatraliſch kann nun nicht nur die Dichtung, ſondern auch die Darſtellungsweiſe ſein. Seltſam iſt es, daß die Franzoſen im Luſtſpiel nach Naturwahrheit ſtreben und dieſelbe faſt immer erreichen, daß ſie dagegen in der Tragödie aller Wahrheit in das Geſicht ſchlagen, daß ſie declamiren, ſtatt zu ſprechen; daß ſie immer auf Stelzen gehen; daß ſie die einfachſten Sachen mit dem großwortigſten Nachdruck ſagen, mit einem Worte, daß ſie nicht darſtellen, ſondern Komödie ſpielen. Dieſelbe Darſtellungsweiſe haben die Engländer.

Auch sie sind im Lustspiel von der äußersten Natürlichkeit, sie haben, nach unserem Schulausdrucke, den vollendetsten Conversationston, dagegen tragen sie im Drama ungebührlich auf. Sie schreien, statt zu sprechen, sie stelziren, statt zu gehen, sie bewegen die Arme und den ganzen Körper, wie ihn ein Mensch niemals bewegt oder nur in der höchsten Leidenschaft. Diese Darstellungsweise ist sorgfältig einstudirt, ein englischer Tragöde spielt seine Rolle jedesmal mit denselben Geberden und Bewegungen. Das ist das Theatralische der Darstellungsweise. Shakespeare selbst liefert uns ja die besten Belege dafür in seiner gerühmten Rede an die Schauspieler im Hamlet. Alles, was er da sagt, ist gegen die übertriebene Darstellungsweise gerichtet. Diese Darstellungsweise wird nun von der Dichtung befördert, wenn sie durch Schwulst, Großwortigkeit, Tiraden, übertreibenden Ausdruck der Leidenschaft zu derselben reizt, verführt, Veranlassung gibt. Dann ist die Dichtung selbst theatralisch.

In anderer Beziehung ist dann alles Episodische theatralisch, denn es sucht keine Wirkung für die Handlung, sondern außerhalb derselben. Wenn Sie also eine Scene oder eine längere Rede finden, die eine Wirkung sucht, welche zur Entwickelung des Stückes, der Handlung nichts beiträgt, so ist sie nur theatralisch und ein Fehler.

Hellmuth. O wie vieles wird mir klar aus unseren Gesprächen und Auseinandersetzungen. Jetzt sagen Sie mir einige Worte über die Charakterzeichnung. Die Shakespearomanie behauptet: Shakespeare habe niemals flaue Rollen. Ich möchte darüber recht klar sein.

Reinhold. Das antike Drama legte den Hauptwerth auf die Handlung, auf die gute Entwicklung der Fabel, worüber Sie Aristoteles ausführlich belehren wird. Das

war ganz natürlich, denn die Alten waren viel einfacher in ihrem ganzen Wesen, ihr Gesichtskreis war viel beschränkter, sie hatten nur eine einzige Nationalitätsbildung; demnach war auch ihre Charakterentwicklung viel einfacher. Anders bei uns. Wir umfassen mit unserer Kenntniß die ganze Erde, wir kennen die Bildung von vielen lebenden und untergegangenen Nationen, sind von dieser Bildung berührt, haben von derselben Einflüsse erhalten, unsere politischen, gewerblichen, wissenschaftlichen Beziehungen sind unendlich mannigfaltiger, also muß auch unsere Charakterbildung mannigfaltiger sein, muß wenigstens unendlich mehr Schattirungen haben. Daher kommt es, daß für unser Drama die Charakterzeichnung unendlich wichtiger ist. Bei den Alten war die Fabel der Handlung eine gegebene, an der die Charaktere nichts ändern konnten. Wir verlangen dagegen, daß die Fabel, die Handlung eines Stückes, aus den Charakteren entspringe, d. h. daß die Handlung sich den Charakteren gemäß gestalte. Hat deßhalb ein Dichter einen gegebenen Stoff, z. B. einen geschichtlichen, so muß er die Charaktere so zeichnen, daß aus ihnen die Handlung entspringt. Hat er dagegen gegebene Charaktere, also wieder geschichtliche, so muß er die Handlung so gestalten, daß sie sich den Charakteren gemäß entwickle. Aus alledem folgt, daß die Charakteristik für unser Drama das Wesentlichste ist. Wir haben daher Stücke, bei denen die Handlung sehr dürftig, die Charakteristik aber ausgeführt ist, und die wir sehr hoch stellen. Nehmen Sie Goethe's Iphigenie und Tasso. Ein derartiges Stück würde für die Alten unverständlich sein. Aber wir kommen da auf ein Thema, worüber Bände geschrieben worden sind und noch geschrieben werden.

Hellmuth. Mir genügen Ihre Andeutungen. Nur

ein paar Worte sagen Sie mir über Charakteristik, was Sie von derselben verlangen.

Reinhold. Hier handelt es sich um zwei Fragen: wie soll man einen Charakter zeichnen, und was für Charaktere soll man zeichnen?

Was die erste Frage betrifft, so müssen die Eigenthümlichkeiten, das ganze Wesentliche des Charakters mit scharfen Strichen gezeichnet werden. Das geschieht, indem der Dichter uns eine Person in solchen Situationen zeigt, wo eben ihre Eigenthümlichkeit scharf hervortritt. Dazu genügen einem guten Dichter oft nur wenige Worte. Allein diese Worte müssen wir aus dem Munde der Person selbst hören. Daß andere Personen über eine Person sprechen und dadurch deren Charakter schildern, ist nur ein Hülfsmittel und nicht zu empfehlen. Der Epiker kann dieses Mittel brauchen, der Dramatiker nicht. Denn wir wollen sehen, wie ein Charakter ist, und nicht beschreiben hören.

Ein Charakter muß consequent geschildert werden. Seine Reden und sein Thun müssen mit seinem Charakter übereinstimmen. Ein Geiziger darf keine kostbaren Geschenke machen, ein Betrübter darf kein Schelmenlied singen, ein anständiger Mann darf nicht stehlen. — Die Zeichnung des Charakters muß dann so deutlich und scharf sein, daß der Zuhörer unwillkürlich ein Bild desselben bekommt, daß er nicht erst durch Reflexion sich eine Vorstellung von demselben zu machen braucht; ja schon beim Lesen eines Dramas muß dieses scharfe Bild einer Persönlichkeit in uns entstehen.

Lessing sagt darüber goldene Worte: „Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, die Charaktere dagegen als etwas Wesentliches. Demnach muß in der Charakterzeichnung Uebereinstimmung herrschen. Nichts muß sich in

den Charakteren widersprechen, sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben. Sie dürfen sich jetzt schwächer, jetzt stärker äußern, je nachdem Umstände auf sie einwirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein, sie von schwarz auf weiß zu ändern."

Fragt man nun, was für Charaktere man zeichnen soll, so ist die erste Antwort: ein Charakter muß uns interessiren, er muß unsere Theilnahme erwecken. Lessing sagt: „Der einzige unverzeihliche Fehler eines dramatischen Dichters ist, daß er uns kalt läßt. Er interessire uns und mache dann mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will."

Ein Charakter kann uns gefallen oder mißfallen, er kann uns sympathisch oder antipathisch sein. Wir pflegen unser Interesse sehr weit auszudehnen, selbst auf antipathische Charaktere. Uns interessirt selbst das Böse, wenn es Leidenschaft, wenn es Kraft, wenn es Klugheit hat. Hat das Böse aber das nicht, so hört es auf, dichterisch zu sein. Hier ist eine Grenze, die am besten mit dem Worte Ekel bezeichnet wird. Sobald das Böse in Schmutz und Gemeinheit versinkt, daß wir uns mit Ekel abwenden, hört es auf, dichterisch zu sein.

Ein Charakter kann nun neben vielen andern Personen mehr oder weniger hervortreten. Unter vielen Personen können natürlich nicht alle gleiche Bedeutung in dem Gewebe der Handlung haben.

Allein selbst die Charaktere, die in zweiter oder dritter Linie stehen, müssen so gezeichnet sein, daß ein volles Licht auf sie fällt und wir sie als zum Ganzen gehörig in der Gruppe erkennen. Selbst die Personen in zweiter und dritter Reihe müssen uns ein eigenes individuelles Leben zeigen. Sie müssen mit einem Worte Menschen sein und

keine Puppen, keine bloßen Figuren. Denn der Mensch ist überhaupt der Gegenstand der Dichtung, er ist es am meisten im Drama. Zeichnet uns der Dichter daher Personen von übermenschlicher Tugend oder untermenschlicher Schlechtigkeit, so sprechen die uns nicht an, zeichnet er uns bloße Abstractionen, so bekommen wir keinen Eindruck des Lebens, mit einem Worte, so läßt er uns kalt. — Es gab eine Zeit, wo man Abstractionen zeichnete und sie für Menschen ausgab. Da traten auf die Tugend, das Laster, das Glück u. s. w. Allein alle diese Figuren ließen kalt, erregten keine Theilnahme. Es waren eben keine Menschen von Fleisch und Blut. Aber Fleisch und Blut ist es eben, was wir von den Gebilden des Dichters verlangen.

Wir müssen mit den Personen des Dichters fühlen, empfinden, denken, ihr Reden und Thun müssen uns verständlich sein, es muß uns sein, als würden wir in den gegebenen Umständen eben so reden und thun. Ich könnte Ihnen noch Stunden lang über diesen Gegenstand reden und würde ihn doch nicht erschöpfen. Halten Sie fest: ein Charakter darf uns nicht kalt und gleichgültig lassen und er darf uns nicht Ekel erregen. Läßt er uns kalt, so ist die Kraft des Dichters unzureichend gewesen zu einer guten Zeichnung; erregt er uns Ekel, so ist das ein Fehler in der Wahl des Dichters.

Hellmuth. Demnach hätte der Dichter eine große Auswahl.

Reinhold. Die hat er auch. Die menschlichen Neigungen und Leidenschaften sind zwar unendlich verschieden, allein wenn wir auch nicht jeder derselben fähig sind oder besser gesagt zu den einzelnen derselben mehr oder weniger Anlage haben, so besitzen wir doch für alle ein Verständniß.

Wenn jemand von glühendem Ehrgeiz verzehrt wird, so brauchen wir selbst so großen Ehrgeiz nicht zu haben, allein wir haben immer so viel, daß wir die Seelenbewegung des Ehrgeizigen verstehen.

Nur eine Leidenschaft gibt es, die fast allen Menschen gemeinsam ist, die Geschlechtsliebe. Sie ist deßhalb auch die stärkste aller Leidenschaften. Schon aus diesem Grunde ist es erklärlich, daß die Liebe das unerschöpfliche Thema der Dichtung ist. Lessing nennt gar einmal im Unmuth die Liebe ein körperliches Bedürfniß. Allein die Natur hat dieses Bedürfniß in ein wunderbar poetisches Gefühl verhüllt. Die erste Liebe ist sich nicht bewußt, daß ihr Grund auf Sinnlichkeit beruht. Die Liebe ist daher die Blüthe des individuellen Daseins. Man sollte deßhalb nicht spotten, wenn die Verwicklungen der Dramatik sich oft um die Liebe drehen oder wenn diese wenigstens den Einschlag zu dem Gewebe seiner Dichtung bildet. Die Liebe ist eben für alle Menschen der verständlichste und sympathischste Gegenstand.

Hellmuth. Noch eine Frage. Sie sagen, daß Charaktere uns sympathisch oder antipathisch sein können.

Reinhold. Richtig. Die Gründe für die Sympathie oder Antipathie liegen in dem Sittlichkeitsgefühle. Das Gute gefällt uns, gegen das Böse haben wir Abneigung. Doch hindert diese Abneigung nicht immer, daß uns der Charakter interessirt. Selbst ein antipathischer Charakter kann Eigenschaften haben, die uns, wenn nicht sittlich, doch geistig anziehen, z. B. Witz, Laune, Klugheit, Verschmitztheit u. s. w. Die Aufgabe des Dichters ist es, solche eigentlich sittlich antipathische Charaktere mit solchen Zügen auszustatten und sie uns näher zu bringen. Denken Sie an Falstaff. Er ist ein Mensch von der bodenlosesten Unsitt-

lichkeit, und doch ergötzen wir uns an ihm, weil er Witz und Laune hat.

Wir nehmen am Drama nicht bloß mit dem Herzen Theil, auch mit dem Verstande, mit der Phantasie, ja selbst mit Neugierde.

Aus alledem entnehmen Sie wieder den Begriff der dramatischen Handlung. Sie muß aus den Charakteren hervorgehen, durch die Charaktere motivirt sein.

Hellmuth. Hier scheint mir auch der Schlüssel zu dem Verständniß der Behauptung zu liegen, welche die Shakespearomanie aufstellt, daß es in Shakespeare's Drama wenig oder keine flauen Rollen gibt. Was sind eigentlich flaue Rollen?

Reinhold. Indem der Dichter einen Charakter zeichnet, gibt er dem Schauspieler die Aufgabe, diesen Charakter zu reproduciren, ihn darzustellen, ihn körperlich wieder zu gebären. Von dieser Seite betrachtet, heißt der Charakter eine Rolle. Wenn nun schon das Gesetz der Dichtung fordert, daß die Charaktere so gezeichnet seien, um unsere Theilnahme zu erwecken, so fordert das auf der andern Seite auch die Klugheit, die Rücksicht auf den Schauspieler. Der Schauspieler will für seine Person auch gefallen, er wird das, wenn er einen gut gezeichneten Charakter zu spielen bekommt; er wird das nicht, wenn der Charakter, den er spielen muß, unfähig ist, Interesse zu erwecken.

Wir dürfen nicht vergessen, daß bei der Darstellung eines Stückes zwei Kräfte zusammenwirken, die Dichtkunst und die Schauspielkunst. Wenn dabei nun auch die Dichtkunst die Aufgabe gibt und die Schauspielkunst die Ausführung übernimmt, so kann letztere doch verlangen, daß die Aufgabe ausführbar, ja sogar daß sie dankbar sei. Jede Kunstleistung will einen Erfolg erzielen, das ist kein anderer,

als zu gefallen. Dieſes Streben, zu gefallen, hat nun nicht nur die ganze Schauſpielergeſellſchaft, ſondern auch der einzelne Schauſpieler für ſich und zum Theil mit Recht.

Es iſt leicht die Forderung auszuſprechen, daß der Einzelne ſich unterordne, daß er nur das Ganze im Auge haben müſſe, allein der Forderung iſt ſchwer Genüge zu leiſten.

Wenn der einzelne Schauſpieler nur ein Theil des Ganzen ſein ſoll, wenn er auf alle und jede Geltung ſeiner Perſönlichkeit verzichten ſoll, ſo fordert das eine Verleugnung der Selbſtliebe, die ſich nicht leicht findet. Und dieſer Egoismus iſt nicht ganz ohne Berechtigung. Denn ein Künſtler ſoll ſich nicht bloß damit begnügen, bezahlt zu werden, er ſoll auch Freude an ſeiner Kunſt haben. Viele Schauſpieler gehen allerdings zu weit, ſie wollen hervortreten, wollen glänzen, wollen ſich ſelbſt ins hellſte Licht geſtellt ſehen. Daraus entſteht das Haſchen nach Paderollen und die Art und Weiſe, wie unſere Gaſtſpieler als Virtuoſen durch Wegſtreichen von Reden und Scenen der Stücke die andern Rollen des Stückes ſo untergeordnet wie möglich machen und nur ihre Rollen in den Mittelpunkt ſtellen. Das iſt nichtswürdig, iſt geradezu ein Verbrechen an Dichter und an Publikum, und verdient, daß die Namen ſolcher Virtuoſen an den Schandpfahl geſchlagen würden. Aber neben dieſem Extrem ſchauſpieleriſcher Anmaßung und Unverſchämtheit iſt der Wunſch der Schauſpieler, Rollen zu ſpielen, in denen er ſein Talent zur Geltung bringen, in denen er auch gefallen kann, der Wunſch, nicht bloß der Beiläufer Anderer zu ſein, Andern zur Folie zu dienen, ein mehr oder weniger berechtigter. Das Ganze braucht nicht darunter zu leiden, wenn auch der Einzelne einen guten Platz darin hat, denn das Ganze beſteht ja nur aus dem

Einzelnen. Man zuckt spöttisch die Achseln über einzelne Dramatiker, indem man ihnen vorwirft: sie strebten nur darnach, gute Rollen zu schreiben. Wie verkehrt! Eine gute Rolle ist immer ein gut und scharf und interessant gezeichneter Charakter. Diese Interessen fordert das Gesetz der Dichtkunst; denn die Charaktere sind die Hauptsache im Drama. Sie zu schaffen fordert aber auch die kluge Rücksicht für den Schauspieler. Denn zur vollendeten Anschauung kommt das Drama erst durch die Darstellung.

Wenn der Schauspieler nun einen schlecht gezeichneten Charakter zu spielen bekommt, der nicht im Stande ist, Interesse zu erregen, so nennt er das eine schlechte Rolle.

Bekommt nun ein Schauspieler eine schlechte oder flaue Rolle zu spielen, so wird er an seine undankbare Aufgabe mit Unmuth und Unlust gehen und dann erst recht nichts erreichen, oder er wird es versuchen, seine Rolle durch Uebertreibung, durch Mittel aller Art zu heben, interessant zu machen, sich vorzudrängen und wird dadurch noch mehr gegen das Ganze verstoßen. Die Shakespearomanie hat das ganz richtig herausgefühlt und daher ihrem Liebling das Lob zuerkannt: er habe keine flauen Rollen geschrieben.

Hellmuth. Und nichts ist falscher, denn Shakespeare's Stücke wimmeln von flauen Rollen.

Sagen Sie nun noch ein paar Worte über „flaue Rollen," an die der Schauspieler mit Unlust geht?

Reinhold. Ein Stück muß eine größere oder kleinere Anzahl von Personen haben, damit eine Handlung möglich wird. Meist bildet eine Rolle den Mittelpunkt, sie ist die Hauptrolle. Die übrigen sind dann von mehr oder minderer Wichtigkeit, stehen mehr oder weniger zurück. Das stuft sie mannigfaltig ab. Aber alle diese Rollen müssen doch so

gezeichnet sein, daß der Zuschauer, wenn auch nur für einen Augenblick, Interesse an ihnen nimmt. Dazu gehört oft sehr wenig. Eine einzige gute Erzählung, ein paar gute Reden genügen. Nehmen Sie die Erzählung des Raoul in der Jungfrau von Orleans, oder die des alten Kammerdieners in Kabale und Liebe. Sie liegen im Munde von Nebenrollen, aber kein Schauspieler wird sich einer solchen Aufgabe entziehen, denn sie nehmen das Interesse lebhaft in Anspruch. Allein es gibt eine Menge von Rollen, die eben nur wie am Draht gezogene Puppen ihre paar Worte herzusagen haben, die nie etwas gut machen, wohl aber ihre Aufgabe schlecht und ungeschickt lösen können.

Dahin gehören zunächst die sogenannten Melderollen, die vielleicht in vielen Fällen nicht zu vermeiden sind. Oft erfordert die Etikette — selbst in bürgerlichen Kreisen — daß ein Auftretender angemeldet, daß jemand abgerufen, daß eine kurze Nachricht den Spielenden zugebracht wird. Man nennt das eben Meldungen. Die Aufgabe des Dichters ist es, solche bloße Meldungen, wo es immer geht, zu vermeiden, schon deßhalb, weil sie immer von den untergeordnetsten Schauspielern ausgeführt und sehr leicht lächerlich werden. Mir sagte einmal ein erfahrener Dramatiker, daß er lieber einen Verstoß gegen die Etikette begehe, als eine Meldung anbringe.

Hellmuth. Von diesen Melderollen sind doch Shakespeare's Stücke übervoll. Alle Augenblicke tritt ein Bote auf.

Reinhold. Das werden wir ja später genauer sehen. Diese Melderollen sind bald ganz unbedeutend, bald sind sie etwas wichtiger. Man kann sie damit charakterisiren, daß sie immer von außen in die Handlung eingreifen, nicht aber von innen. Nun gibt es aber Rollen, die größer sind, die sehr

viel zu sprechen haben und gewandte Schauspieler erfordern. Ganz verstehen werden Sie diese Art Rollen, wenn Sie an die „Vertrauten" in der französischen Tragödie denken. Jeder Held, jede Heldin hat dort einen Vertrauten oder eine Vertraute, die gar keinen Zweck im Stücke haben, als zu antworten, wenn der Held sprechen will. Sie selbst haben keinen Theil am Stücke, an der Handlung, an dem Ausgange, sie haben keinen Charakter, sie sind nicht gut, nicht bös, sie erwecken nicht die geringste Theilnahme. Aehnlich kommen im Leben die Gesellschafterinnen alter Damen vor, die allerdings im Salon zugelassen werden, aber doch nur eine geputztere Art von Dienerinnen sind. Diese Vertrauten gehören zum Mechanismus des französischen Drama's, und dieses hat sich vielleicht nie zu einer größeren Höhe geschwungen, weil es aus diesem Mechanismus nicht heraus konnte. Denn eben weil diese Rollen nicht im entferntesten im Stande sind, um zu interessiren, aber doch einen so breiten Platz im Stücke einnehmen, sind sie hinderlich, daß wir für die Handlung das vollste Interesse empfinden.

Zu eben solchen flauen Rollen gehört eine andere Gattung, für die man keinen eignen Namen hat. Ich möchte sie Anstandsrollen oder Repräsentationsrollen nennen, denn sie haben keine Aufgabe als zu repräsentiren.

Dahin gehören z. B. Fürsten, Bürgermeister, Präsidenten, Beamten, Hofmarschälle, welche eine Verhandlung leiten, in einem Actus Ordnung halten, selbst einen Ausspruch thun müssen. Sie haben keinen Charakter, sie repräsentiren eben nur ihre Stellung, ihr Amt. Sie können zuweilen wichtig in die Handlung eingreifen, allein sie interessiren nicht, weil sie selbst kein Interesse an der Handlung haben, in die sie höchstens nur von außen eingreifen.

Zu diesen flauen Rollen gehören alle die Beiläufer, die neben den handelnden Personen zur Aushülfe da sind. Diese erkennen Sie schon aus dem Theaterzettel, wo sie nicht einmal einen eigenen Namen führen, sondern erster, zweiter, dritter Verschworner, Soldat, Gast, Räuber u. s. w. heißen.

Ein guter Dramatiker vermeidet solche Beiläufer, weil sie die Scenirung eines Stückes sehr erschweren, die immer schwieriger wird, je mehr Personen auf der Bühne sind. Sie erregen an und für sich gar kein Interesse, sie sind, selbst wenn sie zu sprechen haben, immer nur Comparsen. Comparserie aber in jeder Art ist nur in der Oper gut auszuführen, weil die Musik der Kitt ist, der die Massen zusammenhält und eine gefällige Scenirung möglich macht. Und doch lieben es namentlich junge Dramatiker, Anfänger, recht viele Personen auf die Bühne zu bringen. Sie meinen dadurch das Stück recht lebendig zu machen und erreichen doch das Gegentheil. Massen und viele Personen zu vermeiden, ist die erste Regel der sogenannten Bühnenkenntniß. Ich kenne nur einen Dichter, der Massen vorführen, ordnen, bewältigen konnte — und das ist —

Hellmuth. Shakespeare?

Reinhold. Nein, Schiller. Er hat oft viele Personen auf die Bühne gebracht, aber mit echter Anschauung so geordnet, daß keine zu viel, keine der andern im Wege ist. Ich spreche es unumwunden aus: mit Massen zu operiren hat nur Schiller verstanden und keiner außer ihm.

Zu den flauen Rollen, die man nicht unter besondere Gattungen bringen kann, gehören alle die unbedeutenden, schlecht gezeichneten, uninteressanten, die den Zuschauer höchst gleichgültig lassen. Doch kann man aus ihnen eine besondere Gattung herausheben, es sind die sogenannten zweiten Lieb-

haber, die sich nie zu einem Charakter erheben, und nichts als verliebt sind.

Hellmuth. Demnach gäbe es in der dramatischen Dichtung viele flaue Rollen?

Reinhold. Unendlich viel. Es ist ein guter Maßstab für einen Dramatiker, wenn er keine oder wenig flaue Rollen geschrieben hat. Wenn ich ein Bild gebrauchen soll, so ist ein gut gezeichneter Charakter wie ein in Farben voll ausgeführtes Bild, ein schlecht ausgeführter Charakter wie eine Bleistiftzeichnung oder eine Skizze, oder wie ein Arm oder Bein, das auf den Schauplatz hereinragt. Das stuft sie ab. Sie werden aber viele Dramen finden, in denen neben einer in Farben ausgeführten Figur eine Skizze oder noch weniger steht. Da fehlt dann allerdings die volle Harmonie, die ein Gemälde haben soll.

Hellmuth. Nun noch eins! Die Shakespearomanie rühmt besonders den „tiefsinnigen Bau" der fraglichen Stücke. Was verlangen Sie von einem guten Bau eines Drama's?

Reinhold. Der Bau eines Stücks ist ein bildlicher Ausdruck, aber ein passender. Ein Drama soll also einem Gebäude gleichen, sei dieß ein Schloß, eine Burg, ein Haus. Eine Mauer ist noch kein Gebäude. Eine Gebäude muß einen guten Grund haben, tüchtige Mauern, einen guten Abschluß in einem Dache oder Zinnen. So muß ein Stück eine gute Einleitung, Exposition, gut geführte Scenenfolge und einen guten Abschluß haben. Man führt einen Bau auf, indem man eine Lage von Stein oder Holz auf die andere legt, so daß immer die untere die obere trägt. Eben so muß im Drama eine Scene immer die folgende tragen, d. h. jede folgende Scene muß aus der vorigen hervorgehen. So wenig wie ich aus einem Gebäude eine Lage

herausnehmen kann, ohne den Bau zu gefährden, so wenig darf ich aus einem Drama eine Scene herausnehmen. Was sich nicht gegenseitig trägt und stützt, ist im Baue fehlerhaft, eben so im Drama. Ein Bau muß sich auf den ersten Blick als ein Ganzes, Abgeschlossenes darstellen. Eben so muß ein Stück als ein Ganzes, Fertiges vor uns erscheinen. Deßhalb darf in einem Bau nichts überflüssig erscheinen. Selbst Verzierungen müssen nur der künstlerische Abschluß tragender Mauern oder Pfeiler sein, wie das aus dem gothischen Baue hervorgeht, wo alles das, was man, hat man kein Verständniß, für phantastischen Schmuck hält, Strebepfeiler, Strebebogen, Wimperge, Fialen, Rosetten, Verzierungen u. s. w., theils wirklich zum Tragen nothwendig ist, theils den wirklich tragenden Theilen einen Abschluß gibt. Wenden Sie das auf das Drama an, so muß in demselben alles nothwendig für das Ganze sein, alles muß einen Abschluß finden. Aus allem, was im Drama angeknüpft wird, muß also etwas werden, sei es Gelingen, sei es Mißlingen. Jede Handlung muß zu etwas führen. Wenn der Dichter uns also Personen vorführt, die etwas wollen, Scenen, in denen etwas geplant wird, so muß man einen Erfolg sehen. Wird irgend etwas im Drama angefangen, was zu gar nichts führt, so ist das ein unverzeihlicher Fehler. Treten daher im Anfange eines Stückes Personen auf, die irgend eine Bedeutung beanspruchen oder zu beanspruchen scheinen und dieselben verschwinden im Laufe der Stücke, ohne daß weiter von ihnen die Rede ist, ohne daß sich aus deren Auftreten ein Erfolg ergibt, so sind sie ein Fehler im Baue des Stückes. In der Erzählung folgt eins nach dem andern, im Drama muß eins aus dem andern folgen, wie im Baue immer die untere Lage die obere trägt.

Man könnte nun das Bild von einem Baue weiter ausführen, man könnte sagen: wie bei einem Baue verschiedenes Material angewandt wird, Marmor, Quadern, Ziegelsteine, Holz, Eisen, so wird das Drama aus den verschiedensten Charakteren zusammengesetzt. Ich glaube, es ließe sich ein artiges Büchlein schreiben, wollte man das weiter ausführen. Man könnte von den verschiedenen Baustylen, von den Geschmacksrichtungen verschiedener Völker und Zeiten berichten, allein man muß ein Bild nicht zu weit verfolgen, man muß einen bildlichen Ausdruck nicht breit treten.

Hellmuth. Jetzt wird mir eine Stelle aus Lessings Dramaturgie recht klar. Sie heißt: „Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles was geschieht, so geschehen lassen, daß es nicht anders hätte geschehen können, das, das ist seine Sache, wenn er im Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes umzuwandeln. Der bloße Verstand aber, als der nicht auf das in einander Gegründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die bloß dem Genie vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen um den andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden, das kann der Verstand und nur das kann er. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei

Changeant nennt, ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint, ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder."

Reinhold. Das sind goldene Worte, goldene Worte; in ihnen ist das Wesen des Drama's vollständig erläutert. Zum Dichten eines Drama's gehört eben Genie, der bloße Verstand kann nie erreichen, was jenes schafft.

Gottsched hat keine Schule gründen können, weil er das nicht erkannte und meinte: das Dichten ließe sich lernen, während der Dichter geboren sein muß. Auch andere Schulen haben wenig geleistet, weil sie Regeln und Systeme feststellten, also mit dem Verstand erreichen wollten, was nur das Talent leisten kann.

Doch es wird spät, brechen wir heute ab.

Oswald. Und was beweist denn das alles gegen Shakespeare?

Hellmuth. Es soll auch nichts gegen Shakespeare beweisen, sondern nur gegen die Shakespearomanen, welche behaupten, in Shakespeare sei alles gut und vortrefflich. An den besten Dichtern aller Zeiten hat man Ausstellungen gemacht, hat man Fehler entdeckt, nur Shakespeare ist durchweg unübertrefflich, wo er einen Mißgriff gemacht hat, ist es immer ein Meistergriff gewesen. Diese Blindheit der Vergötterung ist mir unbegreiflich.

Reinhold. Mir nicht. Die Shakespearomanen gehen nicht unbefangen an die Lectüre des Dichters, an die Beurtheilung desselben, sondern mit dem größten Vorurtheile. „Shakespeare ist der größte Dichter aller Zeiten" ist ihnen Axiom. Gegen ein Axiom läßt sich eben nichts einwenden. Aber so geht es den Verliebten, die in ihrer Geliebten

immer eine Göttin sehen. Ich kannte einen jungen Mann, der mir sein Schätzchen zeigte und mich zur Bewunderung aufforderte. Ich bemerkte ihm, daß sie etwas schiele. „Aber welcher Ausdruck liegt in ihrem Schielen," erwiederte er mir. Ich bemerkte ihm, daß sie etwas hinke. „Aber mit welcher Grazie hinkt sie," antwortete er. Gegen solche Anschauungen läßt sich nichts sagen.

Hellmuth. Gut, meine Herren, ich gehe jetzt daran die einzelnen Stücke Shakespeare's durchzuarbeiten und meine Bemerkungen darüber aufzuschreiben. Ich werde nicht mit den Augen eines Verliebten sehen, sondern mich bemühen, unbefangen anzuschauen. Und ich denke, ich werde manchmal finden und nachweisen können, daß Shakespeare oft recht bedenklich schielt oder hinkt.

2.

Hellmuth führte seinen Vorsatz aus. Bei der nächsten Zusammenkunft sagte er: „Ich habe mich bei meinen Untersuchungen einfach an die Reihenfolge der Shakespeare'schen Stücke gehalten wie sie uns die berühmte Uebersetzung von Schlegel und Tieck gibt. Das erste Stück, von dem ich sprechen werde, ist also „König Johann." Ich habe das Stück gelesen und wieder gelesen und muß meine Ueberzeugung aussprechen, daß dasselbe gar kein Stück ist."

Oswald. Das soll es auch nicht sein, es ist eine Historie.

Hellmuth. Wie?

Oswald. Habe ich nicht recht, lieber Reinhold?

Reinhold. Das könnte ich nicht zugeben. Die Engländer nannten die Stücke, die aus der Geschichte genommen waren, Historien, weil ihr Inhalt thatsächlich wahr wäre. Allein Historie ist keine Dichtungsgattung. Die eigentliche Historie beschäftigt sich nur mit der Darstellung geschichtlicher Begebenheiten in erzählender Form. Sobald diese Darstellung die dramatische Form, also die dichterische Form annimmt, wird sie zur Dichtung. Nun kennt die ganze Welt in der dramatischen Dichtung Tragödien, Komödien, Schauspiele u. s. w., allein keine besondere Gattung von Historien. Die so genannten Stücke Shakespeare's sind in Gesprächsform, großentheils in Versen geschrieben, sind in Akte und Scenen abgetheilt, sind für die Aufführung bestimmt, sie sind also und wollen sein Dramen. Eine besondere Gattung, die etwa den Gesetzen des Drama's nicht unterworfen wären, und die man Historien nennt, kann man nicht anerkennen. Wir nennen solche Stücke historische Dramen. Als solche geben sie sich uns und als solche müssen wir sie betrachten.

Hellmuth. König Johann, sage ich, ist also kein Stück, kein Drama. Die Begebenheiten, die uns vorgeführt werden, gestalten sich nirgends zu einer einheitlichen Handlung. Sie haben keinen Anfang und keinen Abschluß. Es sind Begebenheiten aus den Kriegen zwischen Frankreich und England, allein sie behandeln weder den ersten, noch den letzten dieser Kriege. Also sind sie kein dramatischer Stoff, weil sie zu keinem Ausgange kommen. Ob sie ein dichterischer Stoff sind, mag die Shakespearomanie selbst beantworten. Sie sagt wörtlich: „Lassen wir die bunte Reihe der vorgeführten Gestalten in einer Gesammtauffassung

auf uns einwirken, so dürfen wir das Geständniß nicht zurückhalten: das Bild ist weder sonderlich erhebend noch erfreuend. Eine Welt in Bewegung gesetzt durch das gemeine Interesse, die maßlose schwachmüthige Leidenschaft und den schwankenden Instinkt des der vernünftigen Zucht entlaufenden Gefühls. Nirgends eine recht hervorragende Kraft, nicht einmal eine geniale Begabung. Die bloße Mittelmäßigkeit ohne Energie im Bösen wie im Guten, sie schließt Verträge und bricht sie nach Berechnung des augenblicklichen Vortheils, sie erhebt sich in maßlosem Uebermuth, um bei der ersten harten Probe in Schwäche zusammen zu sinken. Die schuldlose Natur, welche keinen Schild hat, als ihr Recht, geht hülflos zu Grunde. Die rechtschaffenen Leute haben nur mäßige Einsicht und Kraft, und die Egoisten sind ihnen nur in letzterer überlegen. — Dieses Gemälde menschlicher Schwäche und Verderbtheit müßte uns niederdrücken, wenn nicht die Gestalt des Bastards wäre."

Das ist das Urtheil eines der größten Shakespearomanen. Natürlich findet er trotzdem das Drama als ein „Musterstück der Shakespearischen Dramatik." Allein ich halte die Shakespearomanie bei ihren eigenen Worten fest. Ein Stoff, der weder erfreuend noch erhebend ist, der uns eigentlich niederdrückt, ist weder interessant noch dichterisch, entbehrt also die ersten Erfordernisse zu einem Drama gestaltet werden zu können.

Dieser menschlich nicht interessante Stoff ist auch geschichtlich nicht interessant. Der Grund der jahrelangen Kämpfe zwischen Frankreich und England lag darin, daß in Frankreich das salische Gesetz galt, vermöge dessen keine Frau den Thron besteigen konnte, und daß in England dieses Gesetz nicht galt und Frauen auf den Thron gelangen konnten.

Die Gründe der Kämpfe waren also immer dynastische, selbstsüchtige Erbschaftsfragen. Und über diese Erbschaftsfragen gibt uns der Dichter nirgends so viel Klarheit, daß wir erkennen mögen, auf welcher Seite das Recht ist. Weder das englische noch das französische Volk hatten damals die jetzige Staatenbildung. Die Engländer waren sogar noch gar kein Volk, die Verbindung des Sachsenthums und des Normannenthums, aus welcher das englische Volk entstanden ist, war damals noch nicht vollzogen. Richard Löwenherz, der Bruder des Königs Johann, war noch ein echt normännischer Recke, der sich schämte, ein Engländer genannt zu werden. Es ist in diesen Kriegen also auch nicht von der Vaterlandsliebe die Rede, die wohlthuend wirkt, sich aber nur bei einem ausgebildeten Volksbewußtsein findet. Das fehlte noch. Der Adel Englands war normännisch, d. h. französisch. Die Volkszustände waren damals also gewissermaßen unfertig, und darum sind diese Kriege auch geschichtlich uninteressant, weil man nie weiß, für welchen von den Kämpfern man Partei nehmen soll.

Sehen wir uns nun die Begebenheiten flüchtig an, die Shakspeare zusammen getragen hat und die den Stoff zum „König Johann" bilden.

Im ersten Akt wird der Krieg erklärt.

Im zweiten Akte finden wir Johann in Frankreich vor der Stadt Angers, wo er mit Philipp August von Frankreich zusammen trifft. Beide fordern die Bürger von Angers auf, die Stadt zu übergeben. Die Bürger erwiedern, sie würden dem die Thore öffnen, der sich durch den Sieg als rechtmäßigen Fürsten und Herrn erweise.

Darauf beginnt die Schlacht. Sie bleibt unentschieden. Nach der Schlacht stehen wir genau auf demselben Flecke,

wie vor derselben. Dieselbe Scene mit den Bürgern wiederholt sich. Diese werden von einem englischen, dann von einem französischen Herold zur Uebergabe der Stadt aufgefordert. Dann treten die streitenden Fürsten mit ihren Heeren wieder auf. Die Bürger geben ihnen den guten Rath, die Sache in Güte abzumachen und den Kronprinzen von Frankreich mit Blanca, der Nichte König Johanns, zu vermählen. Das wird von beiden Seiten freudig angenommen. Dabei begreift man nicht, warum dieser gescheidte Einfall nicht vor den Schlachten gekommen ist und erst hunderte oder tausende von Kriegern getödtet werden mußten. Ferner ist es unbegreiflich, daß König Johann seiner Nichte eine so bedeutende Morgengabe an Land und Provinzen gibt, denn mit dieser Willfährigkeit wäre der ganze Krieg zu vermeiden gewesen.

Genug, die Vermählung wird beschlossen.

Im dritten Akte beschwert sich Constanze, deren Sohn Arthur wir für den rechtmäßigen Thronerben halten müssen, und für dessen Ansprüche Philipp August eigentlich den Krieg angefangen, daß man nun sie und ihren Sohn ganz bei Seite geschoben hat. Sie ist dabei allerdings in vollem Rechte. Auch kommt ihr Beistand.

Es erscheint Pandulpho, Legat von Rom und setzt Johann zur Rede, daß er die Kirche unterdrücke. Johann antwortet kräftig und weist die Anmaßungen des Papstes zurück. Darauf thut ihn der Legat in den Bann, und fordert Philipp auf, mit dem Gebannten alle Gemeinschaft abzubrechen, ja ihn zu bekämpfen. Obschon nun Philipp eben Frieden geschlossen hat, bricht er ihn doch wieder und der Kampf beginnt aufs Neue. Johann siegt, der kleine Prinz Arthur wird gefangen und die Engländer gehen nach England zurück.

Im vierten Akte soll der Prinz Arthur auf Befehl des Königs geblendet werden. Das kommt aber nicht zur Ausführung, da er so schön bitten kann. Indessen wird die Nachricht verbreitet: der Prinz sei ermordet. Viele englische Herren nehmen das übel auf und verlassen den König. Als sie weggehen, finden sie die Leiche des Prinzen, der mittlerweile aus seinem Gefängniß geflohen ist und dabei den Hals gebrochen hat. Die Herrn glauben ihn ermordet, sind noch mehr empört und gehen — zu dem Kronprinzen von Frankreich, der mittlerweile in England eingefallen ist, um den Krieg von Neuem zu beginnen.

Hierbei ist zu bemerken, daß zwischen dem dritten und vierten Akte wenigstens vierzehn Jahre liegen müssen. Denn 1202 war der erste Krieg und 1216 der jetzige. Auch ist Prinz Arthur bereits 1202 umgekommen, deßhalb konnte seine Ermordung nicht vierzehn Jahre später die Großen Englands in das Lager des Feindes treiben. Die Motive, welche diese Großen bewegten, waren ganz anderes, es waren die Härte und Ungerechtigkeit des Königs gegen sie selbst. Hier lagen wirklich geschichtliche Motive vor, und durch lange Kämpfe zwangen die Großen dem König die Magna Charta ab, die der Grundbrief der englischen freien Staatsverfassung ist.

Der Kampf der Großen des Reiches mit dem König, der Erzwingung der Magna Charta ist ein wirkliches geschichtliches Ereigniß, das unser Interesse wirklich in Anspruch nimmt. Allein davon weiß Shakespeare keine Sylbe.

Im fünften Akte hat Johann unterwürfig des Papstes Forderungen erfüllt, er legt seine Krone in des Legaten Hände, dieser gibt sie ihm zurück und ertheilt ihm England als Lehen. Darauf bittet der König den Legaten, den Kronprinzen von Frankreich zu besänftigen. Der Legat ver-

sucht das, aber seine Mühe ist umsonst. Der Kronprinz weist ihn schroff ab. Nun überstürzen sich die Ereignisse immer mehr und mehr. Die abgefallenen Großen erfahren, daß der Kronprinz sie hinrichten lassen wolle. Flugs kehrten sie nun zum König zurück. Es finden mehrere Kämpfe statt, in denen der Kronprinz im Vortheile ist. Allein ein Sturm zerstört einen Theil der Flotte, die ihn nach England gebracht hat. Das scheint gut für die Engländer. Aber zugleich kommt die Nachricht: der größte Theil des englischen Heeres ist von der Meeresfluth ereilt worden. Also steht es schlecht für England. Da plötzlich stirbt der König, von einem Mönch vergiftet. Sein Sohn ist zur Hand und tritt die Regierung an. Der Dauphin ist mittlerweile sanfter geworden und will um Frieden unterhandeln. Damit schließt das Stück.

Hier ist ja nirgends ein Zusammenhang, eins geht nicht aus dem andern heraus, es ist auch kein Abschluß da, denn des Königs Tod ist kein solcher.

Was ich Ihnen hier vorgetragen habe, ist der Stoff des Stückes. Sie werden mir zugeben, daß er so uninteressant als möglich ist. Was kümmern uns die dynastischen Kämpfe der englischen und französischen Herrscher, deren Zusammenhang das geübteste Gedächtniß nicht behalten kann und die daher längst vergessen sind.

Doch sehen wir nun den Bau des Stückes genauer an, da wir den Stoff kennen.

Erster Akt. Chatillon, Gesandter Frankreichs, fordert im Namen seines Königs die Krone von England für den Prinzen Arthur. König Johann weigert sich, worauf Chatillon den Krieg erklärt und abgeht. Die Einleitung ist kurz und bündig, sie würde vortrefflich sein, wenn nur ein

paar Worte klareres Licht auf das Erbrecht des Prinzen Arthur würfen. Der Krieg könnte gleich beginnen, wir wüßten warum es sich handelte. Allein wir springen gleich ab. Ein Streithandel wird vor den König gebracht, der eigentlich vor den Richter oder einen Gerichtshof gehörte. Ein Herr Robert Faulconbridge verklagt seinen älteren Bruder und fordert das väterliche Erbe für sich allein, weil sein älterer Bruder ein Bastard sei, den seine Mutter im Ehebruch mit Richard Löwenherz erzeugt. Dem König gefällt die kräftige Gestalt des älteren Bruders, er meint in ihm Aehnlichkeit mit Richard Löwenherz zu finden und schlägt ihn zum Ritter, ihn so in seine Dienste nehmend. Der ältere Bruder, der von nun an Bastard heißt, geht das freudig ein und überläßt das Erbe seinem jüngeren Halbbruder, worauf dieser vergnügt abgeht. Der König entfernt sich gleichfalls und nun kommt die Mutter des Bastards, die nach kurzer Anfrage gesteht: sie sei eine Ehebrecherin.

Diese ganze lange Scene ist nur eine Episode, denn ob der Bastard im Ehebruch gezeugt ist, hat auf das Stück nicht den geringsten Einfluß. Die genaue Auseinandersetzung des Ehebruchs ist dem Zuhörer auch unendlich gleichgültig. Wenn auf dem Zettel steht, Faulconbridge, Bastard des Königs Löwenherz, so weiß der Zuschauer alles, was er zu wissen braucht. In Schillers Jungfrau von Orleans kommt Graf Dunois vor, der in gleichem Falle ist. Er wird Bastard von Orleans genannt und niemand fragt weiter nach Vater und Mutter.

Allein diese Episode ist im höchsten Grade widerwärtig. Ein Sohn tritt auf und beschuldigt seine Mutter des Ehebruchs. Ueber diesen Ehebruch werden ziemlich freie und schlüpfrige Bemerkungen gemacht. Zuletzt muß noch die

Mutter kommen und ihren Ehebruch eingestehen. Das ist doch im höchsten Grade widerwärtig. Und welchen Apparat braucht Shakespeare zu dieser widerwärtigen, mehr als überflüssigen Episode. Da muß der Sheriff von Nordhampton-Shire auftreten, da muß der Graf von Essex, Oberrichter von England, da müssen die beiden Brüder, da muß Lady Faulconbridge, mit ihrem Diener Jacob Gurney auftreten, und als stumme Zuhörer müssen William Mareshale, Graf von Pembroke, William Lengsword, Graf von Salisbury und andere Lords der Scene beiwohnen. Auch die Königin Mutter ist dabei und spricht mit.

Also für diese Episode werden ein Dutzend der vornehmsten Herren in Bewegung gesetzt, die nur zuzuhören oder ein paar Worte zu sprechen haben. Ich komme hier gleich auf die flauen Rollen zu sprechen, indem ich meine, man könne keine flaueren Rollen finden, als diese vornehmen Herren, die nichts als Statisten sind. Ist dieser Robert Faulconbridge, der etwa zwanzig Verse spricht und seine Mutter des Ehebruchs anklagt, und weiter gar nicht mehr vorkommt, nicht eine flaue Rolle? Ist dieser Jacob Gurney, der auftritt und sagt: „Empfehl' mich, guter Philipp," nicht eine flaue Rolle? Ist diese Lady Faulconbridge, die nur aufzutreten hat, um ihren Ehebruch mit ein paar Worten einzugestehen, die dann abgeht und nicht wieder vorkommt, nicht die flaueste aller Rollen? Und nun:

Die Kriegserklärung wird in dreißig Versen abgemacht, diese Episode hat an zweihundert Verse. Sie füllt also allein den ersten Akt, sie ist die eigentliche Exposition des Stückes. Was soll das für ein Bau sein, der auf so haltlosem Grunde ruht?

Doch gehen wir weiter.

Der zweite und dritte Akt spielen in Frankreich vor Angers.

Da haben wir zunächst zwei große Schlachten, die nicht den geringsten Erfolg haben. Sie bleiben als Kämpfe unentschieden, und die Versöhnnng der Parteien geschieht aus freiem Willen. Also zwei Schlachten, die an sich nicht einmal einen Erfolg und auf die Handlung des Stückes nicht die geringste Wirkung haben! Aber gleich darauf stoßen wir wieder auf zwei breit ausgesponnene Episoden.

Die erste ist der Herzog von Oesterreich. Diese Person ist unhistorisch. Richard Löwenherz hatte bei dem Kreuzzuge den Herzog von Oesterreich tödtlich beleidigt, und als er bei seiner Rückkehr seinen Weg durch Deutschland nahm, fiel er diesem Herzog in die Hände, der ihn lange gefangen hielt. Richard Löwenherz, obwohl als Fürst nicht eben lobenswerth, war doch wegen seiner ritterlichen Tapferkeit ein Lieblingsheld des Volkes geworden und lebte als solcher in der Phantasie und dem Gedächtniß des Volkes. Natürlich war das Volk über die Gefangenschaft empört, die Richard vom Herzog von Oesterreich zu erdulden gehabt. Um nun diesem Hasse des Volkes eine Art Genugthuung zu geben, führt Shakespeare diesen Herzog von Oesterreich in dieses Stück ein, stellt ihn als Memme dar, läßt ihn von dem Bastard auf das Flegelhafteste beleidigen und verhöhnen, ja der Bastard schlägt ihm zuletzt den Kopf ab und bringt diesen zum Ergötzen des Parterres auf die Bühne. Die ganze Figur des Herzogs ist eine Episode, denn er greift nicht im Geringsten in das Stück ein, sein Tod hat nicht die geringste Folge. Darf ein Dichter wie Shakespeare mit Verletzung aller historischen und dramatischen Wahrheit eine solche Episode auf die Bühne bringen, um den Pöbel zu

kitzeln? Shakespeare, von dem seine Anbeter rühmen, daß er mit „übermenschlicher Parteilosigkeit" über den Ereignissen der Zeit schwebe? Die Shakespearomanie sieht auch die ganze Abscheulichkeit dieser Episode ein und sagt entschuldigend: sie sei mehr patriotisch als ästhetisch. Patriotisch? Dieser Patriotismus gemahnt mich genau an den der Franzosen, die ihrer gekränkten Eitelkeit jetzt durch Lügen, Verleumdungen und Schmähungen gegen uns, die Sieger von 1870, Genugthuung zu verschaffen suchen. Man betrachte es, wie man wolle, dieser Herzog von Oesterreich ist ein Schmutzfleck auf Shakespeare's Dichtung.

Die zweite Episode in diesem Akte sind die Klagen der Constanze. Die Shakespearomanie ist entzückt von diesen Klagen, nennt sie berühmt und hochpoetisch. Nun will ich nicht leugnen, daß viel Poesie in ihnen ist, allein Klagen an sich sind lyrisch. Sollen sie im Drama berechtigt sein, sollen sie gleichsam dramatisch werden, so müssen sie einen Erfolg, eine Wirkung haben, sie müssen entweder den Feind besänftigen, oder die Freunde zur Hülfe bestimmen. Einen solchen Erfolg haben diese Klagen Constanzens nicht. Ihr Sohn Arthur ist in die Hände des Königs Johann gefallen, sie fürchtet mit Recht für sein Leben, sie hat also das vollste Recht, zu klagen, zur Hülfe und Rache aufzufordern, allein ihre Klagen bewegen niemanden, sie werden ziemlich kalt angehört, Constanze geht ab — und verschwindet aus dem Stücke. Erst später wird erzählt: sie sei gestorben. Dennoch geht aus diesen Klagen nichts hervor, sie sind nur eine lyrische Episode.

Der vierte Akt beginnt wieder mit einer Episode der schauerlichsten Art. König Johann hat den kleinen Prinzen Arthur einem Ritter Hubert übergeben und diesem ziemlich

unverblümt aufgetragen, den Knaben bei Seite zu schaffen. Hubert will deßhalb dem Knaben die Augen mit glühenden Eisen ausbohren. Die Vorbereitungen werden getroffen, Stricke zum Festbinden, das glühende Eisen herbeigeschafft. Dem Knaben wird sein Schicksal eröffnet, er legt sich aufs Bitten und fleht so herzzerreißend, daß Hubert erweicht wird und seinen scheußlichen Vorsatz nicht ausführt. Die ganze lange Scene ist nur eine Episode, denn da eben die Blendung nicht ausgeführt wird, so hat die Drohung davon keine weitere Folge. Die Zuschauer haben sich also vergebens gefürchtet. Nun frage ich, ob das tragisch ist, jemanden mit angedrohter Blendung in Schrecken zu setzen? Dann ist es auch tragisch, einen zur Folter Verurtheilten in Todesangst jagen, indem man ihm die Folterwerkzeuge zeigt und deren Gebrauch erklärt.

Oswald. Aristoteles sagt ausdrücklich, die Tragödie solle Schrecken und Mitleid erwecken. Erweckt die gedrohte Blendung nicht Schrecken und Mitleid?

Hellmuth. Allerdings soll die Tragödie Schrecken und Mitleid erwecken, aber mit tragischen, mit menschlichen Mitteln, nicht mit denen eines Henkersknechtes.

Reinhold. Mir ist die Scene immer abscheulich vorgekommen, obschon sie Mitleid bis zur peinlichsten Empfindung erweckt. Mir fällt dabei das Wort einer geistreichen Frau ein. Sie hatte eines jener französischen Schauerdramen gesehen, wo die Tugend unter den furchtbarsten, unnatürlichsten Verfolgungen leidet. Ich war mit ihr im Theater gewesen und sprach mit ihr darüber. Sie sprach sich empört über die Greuel des Stückes aus und verdammte dasselbe entschieden. „Aber Sie haben doch auch geweint," sagte ich, „ich habe es gesehen." „Wohl habe ich geweint," erwiederte

sie, „ich weine auch, wenn man einem Hunde ein Bein ausreißt.“ Dieß Wort ist mir unvergeßlich geblieben. Es fällt mir immer ein, wenn ich sehen muß, wie auf dem Theater durch Blut und Greuel eine Wirkung hervorgebracht werden soll.

Hellmuth. Gleich in der folgenden Scene begegnet uns eine der vielen kargen Episoden, an denen Shakespeare so überreich ist. Der Bastard bringt einen „Propheten“ zum König, der geweissagt hat: der König werde zum nächsten Himmelfahrtstag die Krone niederlegen. Der König befiehlt, den Propheten ins Gefängniß zu werfen und ihm am Himmelfahrtstag den Kopf abzuschlagen. Ob das geschieht, erfahren wir nicht, es folgt nichts aus der Scene, der Prophet erscheint, wird wieder hinausgeführt und die Sache ist abgemacht.

Oswald. Jedenfalls ist die Prophezeiung dieses Menschen eine historische Thatsache.

Hellmuth. Aber keine dramatische, denn sie greift nicht im Geringsten in das Stück ein. Was soll uns hier die kleine nichts bedeutende historische Thatsache, da Shakespeare über die wirklichen, wichtigen historischen Thatsachen mit Stillschweigen hinweg geht?

Von nun an geht das Stück in lauter einzelnen Scenen zum Schlusse, die jede für sich episodisch sind. Die Lords glauben, Prinz Arthur sei ermordet und wenden sich vom König ab. Prinz Arthur will seinem Kerker entfliehen, springt von der Mauer und bricht den Hals, was doch ein Zufall ist. Die Lords gehen zum Kronprinzen von Frankreich über, der mittlerweile in England eingefallen ist. Sie erfahren hier, daß der Kronprinz sie tödten lassen wolle und gehen zum König zurück. Dieses Abfallen und wieder

Umkehren ist episodisch, denn es bringt das Stück nicht einen Schritt vorwärts. Nebenbei ist es nahezu lächerlich.

(Das ist um so weniger zu billigen, da historisch die Lords den Kronprinzen zu Hülfe gerufen hatten gegen König Johann, die Sache also viel gewichtiger war, als Shakespeare sie darstellt.)

Der Legat löst den König aus dem Bann, und verspricht dafür, den Kronprinzen zum Rückzuge zu bewegen. Das gelingt ihm nicht. Um dem unlösbaren Wirrwarr des Stückes ein Ende zu machen, stirbt der König an Gift. Wir erfahren nicht, aus welchem Grunde er vergiftet worden. Er stirbt eben außer allem Zusammenhange mit den Motiven des Stückes, der schwerste Fehler, den es geben kann. Eine Fülle von geschichtlichen Thatsachen, die Landung der Franzosen, ihre siegreichen Fortschritte, ihr glänzender Empfang seitens der Stadt London, der Abfall der Lords, die verschiedenen Kämpfe u. s. w. werden kurz abgemacht oder durch die beliebten Boten erzählt, keines der verwickelten Verhältnisse ist gelöst, der König stirbt und das Stück ist aus. Das ist kein guter Bau eines Drama's. Das Stück ist in seinen Haupttheilen zusammengesetzt aus Episoden. Nur ein dünner Faden läuft durch das Ganze, der oftmals abreißt und den man nur durch mühsames Suchen wieder auffinden kann.

Ueber den Bau des Stückes habe ich dann noch einiges nachzutragen. Ein Drama soll ein Bild aus dem Leben sein. Wir lassen dabei dem Dichter viele Freiheit. Wir glauben ihm vieles, was er uns sagt. Er kann an unsere Phantasie große Anforderungen machen, wir erfüllen sie gern. Wir glauben ihm, daß in fünf Minuten eine Schlacht geschlagen wird; wir glauben ihm, daß eine Viertelstunde so

lang ist wie ein Tag, daß Begebenheiten, die Monate dauern, sich in einer Viertelstunde abspielen. Aber allzuviel muß der Dichter unserem Glauben, unserer Phantasie nicht zumuthen.

Im zweiten Akte tritt König Philipp auf vor den Thoren von Angers und begehrt Einlaß. Die Bürger antworten ihm von der Mauer. Dieses unmittelbare Gespräch auf wenige Fuß Entfernung ist unwahrscheinlich, ja unmöglich, denn so nahe läßt eine geschlossene, befestigte Stadt niemanden kommen.

Oswald. Sie können sich doch die Entfernung von wenigen Fuß größer denken.

Hellmuth. Nein, denn auf eine größere Entfernung kann man nicht mehr sprechen. Allein ich will auch das glauben. Nun kommt der Gesandte aus England zurück und berichtet: er sei durch widrige Winde aufgehalten worden, der König von England folge ihm auf dem Fuße. Der König von England mußte ein Heer ausrüsten, dazu gehören Wochen und Monate an Zeit. So lange kann der Gesandte zwischen Frankreich und England nicht aufgehalten worden sein. Ein Heer marschirt langsam, gleichwohl ertönen sogleich die Trommeln und König Johann tritt auf, natürlich mit Truppen. Jetzt stehen zwei Heere, die sich bekämpfen wollen, Auge in Auge — ist das möglich?

Oswald. Hier muß die Phantasie nachhelfen.

Hellmuth. Gut, ich will nachhelfen, will auch das glauben. Daß aber bei jedem Heere die Weiber mitlaufen, geht doch zu weit. Constanze, die sich mit ihrem Sohne weit von König Johann halten sollte, der ihr Gefahr droht, ist mit auf der Bühne. Das ist undenkbar. Wenn nachher Arthur gefangen wird, hat er es sich selbst zuzuschreiben, denn er läuft der Gefahr in den Rachen, da er tausend

Mittel hatte, ihr fern zu bleiben. Aber ich will auch Constanzen gelten lassen. Was hat aber Eleonore, des Königs Mutter, in der Schlacht zu thun? Sie muß ihrem Sohn mit Rath beistehen. Gut, ich will auch das gelten lassen. Allein daß des Königs Nichte, Blanca von Castilien, eine zarte Jungfrau, auch mitgekommen ist, geht mir doch zu weit. Das ist nicht bloß unwahrscheinlich im höchsten Grade, das ist geradezu unmöglich.

Doch sehen wir weiter. Es wird eine Schlacht geschlagen, die unentschieden bleibt. Nach derselben kehren beide Parteien auf dieselbe Stelle vor den Thoren der Stadt zurück. Wie? Machen zwei feindliche Heere eine Pause und frühstücken gemüthlich zusammen, um nachher den Kampf von Neuem zu beginnen? Da die Stadt sich immer noch weigert, ihre Thore zu öffnen, thut der Bastard den Vorschlag: beide feindliche Heere möchten sich vor der Hand freundlich verbinden und gemeinsam die Stadt erobern, und nachher ihren Kampf aufs Neue vornehmen. Der Vorschlag findet Beifall. Etwas Abenteuerlicheres kann es doch nicht geben, als daß zwei feindliche Heere laut Verabredung Vormittags als Feinde gemeinsam kämpfen, Nachmittags als Feinde sich bis auf den Tod bekriegen. Die Bürger stiften dann Frieden. Diese Bürger sind überhaupt die einzigen vernünftigen Leute im Stücke. Im dritten Akte dann Versöhnung, Vermählung, dann neues Zerwürfniß, eine neue Schlacht. Also in zwei Akten Anmarsch des einen Heeres, Anmarsch des zweiten Heeres, Abzug beider Heere und Schlacht, wiederum Anmarsch beider Heere, Zurüstung zur neuen Schlacht, Versöhnung, Hochzeit, dann neuer Streit und eine zweite Schlacht, alles in zwei Akten, das geht denn doch über die Fassungskraft der Phantasie hinaus.

Oswald. Wie sollte der Dichter denn es machen, wenn er diese Begebenheiten alle vorführen wollte.

Hellmuth. Wie er es macht, ist seine Sache, dafür ist er der Dichter. Wir haben ja auch gar nicht verlangt, daß er uns diese Fülle von Begebenheiten vorführt.

Oswald. Ist es denn nicht eben genial, daß er diese Fülle von Begebenheiten kurz und bündig in zwei Akten darstellt?

Hellmuth. Warum muß er denn auf einmal kurz und bündig sein, wenn es sich um die Handlung, um das Dramatische handelt, da er seine Episoden mit der behaglichsten Breite ausspinnt? Aller Begriff von Zeit geht dabei für den Zuschauer gänzlich verloren. Von Einheit der Zeit und des Ortes ist uberhaupt bei Shakespeare nicht die Rede.

Oswald. Kommen Sie auch mit den Aristotelischen Einheiten? Die sind doch längst in die Rumpelkammer geworfen.

Reinhold. Ich habe weder Lust noch Beruf, ein so verwickeltes Thema durchzuarbeiten. Allein meine Meinung will ich kurz mittheilen. Aristoteles gilt für den größten Dramaturgen, seine Aussprüche gelten für ewige Gesetze, für alle Zeiten. Da ist kein Zweifel, kein Widerspruch zulässig. Aristoteles nun verlangt für ein Drama die berühmten drei Einheiten, Einheit der Handlung, der Zeit, des Ortes.

Neuere Dramaturgen behaupten nun: Aristoteles habe es mit diesen Einheiten so streng nicht gemeint, namentlich dürfen dem Dichter in Bezug auf Zeit und Ort nicht so enge Fesseln auferlegt werden. Nun läßt sich nicht leugnen, daß diese drei Einheiten einen sehr tiefen Sinn haben. Wenn die Handlung eines Stückes genau so lange spielt, als sie dargestellt wird, wenn kein Wechsel des Ortes stattfindet,

der immer die Handlung unterbricht, der immer aufhört und von Neuem anfängt, so erreicht das Bild, das Drama, den höchst möglichen Grad von Wahrscheinlichkeit. Indessen ist das in unserm Drama nur in den seltensten Fällen möglich zu erreichen, fast nur in ein- oder zweiaktigen Stücken. Das moderne Drama ist viel reicher an Stoff und Inhalt, als das antike, fordert also mehr Ausdehnung.

Die Franzosen nahmen für ihr classisch genanntes Drama die drei Einheiten im strengsten Sinne. Allein das war nicht die Schuld, daß ihr Drama nicht die höchste Stufe erreichte. Das Streben nach einer begränzten Form verdient alle Anerkennung. Ihr Drama konnte aus andern Gründen nicht zur höchsten Blüthe gelangen.

Maß und Form sind Hauptbedingungen eines Dichtwerkes, denn sie sind Bedingungen der Schönheit. So wie die Natur in allen ihren Erzeugnissen sich immer an Maß und Form hält, darf auch ein Dichtwerk nicht ziel- und regellos nach allen Seiten hin auswachsen. Und wenn die Franzosen in ihren Forderungen darin zu weit gegangen sind, so ist das vielleicht ein Irrthum, zeugt aber von edlem Streben.

Shakespeare ist nun das reine Widerspiel der Franzosen, indem er die Einheiten durchaus nicht beachtet. Allein ich habe mich nie des Eindrucks erwehren können, daß er darin viel zu weit geht.

Er kennt nur ein Maß und eine Form. Das Stück muß fünf Akte haben. Wenn sein Stoff nicht für fünf Akte ausreicht, so bringt er so viel Episoden herbei, daß die fünf Akte voll werden. Wir werden das später bei Othello, bei Hamlet u. s. w. sehen. Was nun die drei Einheiten betrifft, so darf man wohl nicht so weit gehen, wie die Franzosen,

aber etwas im Auge muß man dieſe Forderungen doch behalten.

Je weniger in einem Drama Einheit des Orts und der Zeit beobachtet wird, deſto ſtrenger muß die Einheit der Handlung ins Auge gefaßt werden.

Wenn man ein Drama auf Monate, Jahre, auf viele Jahre ausdehnt, wie das Shakeſpeare thut, ſo verliert der Zuſchauer den Ueberblick des Zuſammenhanges, wenn dieſen nicht die ſtrenge Einheit der Handlung erhält.

Wenn man ein Drama an zu viel verſchiedenen Orten ſpielen läßt, wie es Shakeſpeare thut, ſo verliert der Zuſchauer ebenfalls den Eindruck der Zuſammengehörigkeit, wenn dieſer nicht durch ſtrenge Einheit der Handlung immer friſch gehalten wird.

Wenn in einem Drama alſo alle drei Einheiten nicht beobachtet werden, ſo entſteht eine Reihenfolge von Begebenheiten oder Handlungen, die einzeln dichteriſch ſein können, allein es entſteht kein Drama, deſſen erſte Bedingung es iſt, daß es ein zuſammengehöriges Ganzes ſei.

Hellmuth. Ich bin mit Ihrer Erklärung zufrieden und verlange vor der Hand nicht mehr. Bemerken aber will ich, daß in König Johann eine ſtrenge Einheit der Handlung nicht vorhanden iſt, ſondern alles nur ſehr locker zuſammenhängt.

Ich gehe nun weiter in der Beſprechung dieſes Stückes.

Oswald. Sind Sie noch nicht fertig? Ich dächte, Sie hätten ſchon genug an dieſem Stücke herumgemäkelt. Man ſoll einen Dichter beurtheilen, aber nicht ſeciren. Wenn Sie an einem Dichter Muskeln, Sehnen, Haut und Knochen bloßlegen, ſo haben Sie einen Leichnam gemacht, aber das Leben zerſtört.

Hellmuth. Sie haben Recht, wenn Sie verlangen, daß man einen andern Dichter nicht so behandle. Allein Shakespeare macht eine Ausnahme.

Oswald. Warum denn?

Hellmuth. Weil ich nicht gegen Shakespeare spreche, sondern gegen seine blinden Vergötterer. Ich kann Ihnen meinen Standpunkt nicht oft genug klar machen. Wenn sich eine große Menge gelehrter Männer die Mühe gibt, um Shakespeare als den ersten Dichter aller Zeiten, als den Unübertroffenen, nie wieder Erreichbaren, nach welchem nur Rückgang möglich ist, darzustellen; wenn diese Männer das nur dadurch zu erreichen suchen, daß sie unsere großen heimischen Dichter zurückstellen, verkleinern, mit hämischem Achselzucken betrachten, so bin ich berechtigt, an Shakespeare den höchsten Maßstab anzulegen. Und das will ich thun.

Ich habe nur vom Stoff, von der Handlung und vom Bau des Königs Johann gesprochen; ich komme nun zu den Charakteren.

Oswald. Aber Sie haben uns ja schon die Stellen aus einer Kritik eines Shakespeare-Verehrers vorgelesen, in welchem derselbe anerkennt, daß die Charaktere dieses Stückes fast alle moralisch unwürdig sind.

Hellmuth. Richtig, die Shakespearomanie erkennt es an, daß diese Charaktere moralisch unwürdig sind. Allein ich habe es mit dem moralischen Werthe dieser Charaktere nicht zu thun, sondern mit ihrem dramatischen, mit ihrem dichterischen. Ein moralisch unwürdiger Charakter kann doch dramatischen Werth haben, namentlich in der Tragödie; man müßte sonst alle Bösewichter aus der Dramatik streichen. Da käme freilich Shakespeare schlecht weg, in dessen Dichtungen Bösewichter den größten Platz einnehmen.

Dramatischen Werth hat ein Charakter, wenn er — sei es auch antipathisch — interessirt, und wenn er gut gezeichnet. Erfüllt er diese Bedingungen nicht, ist der Schauspieler nicht im Stande, die Zeichnung des Dichters zu einem lebensvollen Menschen zu gestalten, so haben wir eben gar keinen Charakter, sondern — eine flaue Rolle. O du Shakespearomane, der du den Satz von den flauen Rollen geschrieben hast, wie danke ich dir für diesen Ausdruck, er ist so scharf bezeichnend und überhebt mich mancher Auseinandersetzung!

Oswald. Wollen Sie in König Johann flaue Rollen finden?

Hellmuth. Ja, ja, ja, flaue Rollen und falsch gezeichnete. Schon in der ersten Episode habe ich flaue Rollen nachgewiesen. Dahin gehören auch die Königin Eleonore, und Blanca von Castilien, die oft genug auftreten, auf der Bühne weilen, kaum ein paar Worte zu sprechen haben und schon nach den ersten Akten aus dem Stücke verschwinden, ohne daß weiter von ihnen die Rede ist. Dahin gehört der französische Edelmann Melin, der einmal auftritt, zum Tode verwundet, und nichts zu thun hat, als den englischen Lords die Anschläge des Kronprinzen mitzutheilen. Dahin gehört der Herzog von Oesterreich, der nichts zu thun hat, als sich vom Bastarde schimpfen und schmähen zu lassen. Dahin gehört Prinz Heinrich, der zuletzt erst kommt und die Regierung übernimmt. Alle diese Rollen sind klein und unbedeutend. Sie haben keinen Charakter, sondern nur ihren Namen. Sie können uns nicht im Geringsten interessiren. Die englischen Großen, Pembroke, Bigot, Salisbury, sind etwas bedeutender in den letzten Scenen. Allein in den ersten Akten sind sie reine Statisten, sie kommen und

gehen mit dem König, ohne an der Handlung weiter, als als Zuschauer Theil zu nehmen. Einen individuellen Charakter haben sie nicht, sie haben nur einen Gattungscharakter, den englischer Lords. Diesen Gattungscharakter werden wir in den folgenden Stücken häufig wiederkehren sehen.

Die übrigen Charaktere, die bedeutender im Stücke auftreten, will ich einzeln erwähnen. Da ist zuerst König Johann. Er stürzt sich blind in einen Krieg mit Frankreich, den er vermeiden konnte, wie er sich von seiner Mutter selbst muß sagen lassen, und gibt nachher kleinmüthig bei. Er führt gegen den Legaten des Papstes eine hochmüthige Sprache und kriecht nachher schimpflich zu Kreuze. Es ist ein schwankender, schwächlicher Charakter, der geradezu unangenehm berührt.

Oswald. Allein wenn ihn die Geschichte so gibt?

Hellmuth. Dann gehört er nicht in das Drama, dann hat sich der Dichter in seinem Stoffe vergriffen und für die Wahl seines Stoffes ist der Dichter zunächst allein verantwortlich. Thut er Mißgriffe, mag er die Folgen tragen.

Reinhold. Erlauben Sie, jeder Mißgriff Shakespeare's ist ein Meistergriff.

Hellmuth. Nein, nein. Dieser König Johann ist weder dichterisch, noch dramatisch zu behandeln. Solche Schwächlinge sind höchstens in der Komödie zu benützen und müssen auch da mit großer Vorsicht behandelt werden. Wir werden das an Heinrich VI. sehen.

Kommen wir zum Prinzen Arthur. Das ist ein Lieblingscharakter für die Shakespearomanie, aber ich habe meine schweren Bedenken bei ihm. Er hat einen schlimmen Fehler, er ist altklug. Mir sind bei ihm die altklugen Kinder

eingefallen, die Houwald und Müllner auf die Bühne gebracht haben und die sehr unangenehm wirken. Arthur sagt z. B.: „Ich wollt', ich läge tief in meinem Grab, ich bin's nicht werth, daß solch ein Lärm entsteht." So spricht kein Knabe. In einem Knaben sprudelt Lebenslust, ja Uebermuth, allein niemals die Lust, im Grabe zu liegen. Als ihm Hubert mit dem glühenden Eisen naht, um ihn zu zu blenden, bittet er in den zierlichsten Versen um sein Leben. Das ist nicht richtig! Er kann weinen, schreien, sich sträuben, sich wehren, das ist natürlich. Aber zierlich bitten ist es nicht. Welcher Mensch, mit einem glühenden Eisen bedroht, wird sagen wie Arthur:

„Das Eisen selbst, obschon in rother Gluth,
Genaht den Augen, trockne meine Thränen,
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugniß meiner Unschuld;
Ja es verzehrte sich nachher in Rost,
Bloß weil sein Feuer mir das Aug' verletzt."

So soll ein Knabe sprechen? Ein Knabe, den man mit der scheußlichsten Mißhandlung bedroht, dem alle Glieder in entsetzlicher Angst beben müssen? Nimmermehr. Das sind Worte, die ein Dichter mühsam ausgeklügelt hat und einem Knaben in den Mund legt. Der Charakter ist verzeichnet. Bringt der Dichter ein Kind auf die Bühne, so muß er es kindlich sprechen lassen. Sehen Sie sich dagegen den Knaben Tells an. Der spricht, wie es einem Kinde ziemt.

Nehmen Sie dann den König von Frankreich. Er spricht immer gravitätisch, allein diese Gravität ist auch der einzige Charakterzug. Er ist nichts als eine Bleistiftskizze, keine Spur von lebensvoller Farbe in ihm.

Weit hübscher ist der Kronprinz gezeichnet, namentlich am Schluß, wo er den Anmaßungen des Legaten kräftig Widerstand leistet. In diesem Widerstand ist wenigstens Charakter. Er wird nicht unangenehm berühren.

Ich komme zu einem Hauptcharakter, dem Legaten des Papstes, Cardinal Pandulpho. Er ist ein echter Pfaffe, mit aller der Anmaßung, die der Kirche, d. h. dem Pfaffenthum immer eigen gewesen ist. Allein diese Anmaßung möchten wir gerne in seiner Persönlichkeit ausgedrückt sehen, in der Art und Weise wie er spricht. Da finden wir sie aber nicht. Er spricht sehr wortreich und sophistisch, aber nicht beredt. Was sind das für Sätze:

„So machst du Treu zum Feinde deiner Treu;
Du stellst, ein Bürgerkönig, Eid gegen Eid,
Und deine Zunge gegen deine Zunge. —
Und wo das Thun zum Uebel zielt, da wird
Durch Nichtthun Recht am besten ausgeübt.
Das beste Mittel bei verfehltem Vorsatz
Ist, ihn verfehlen: ist dieß ungerade,
Wo wird dadurch doch Ungerades grade,
Und Falschheit heilet Falschheit, wie das Feuer
In den versengten Adern Feuer kühlt.
Religion ist's, was den Eid macht halten,
Doch du schwurst gegen die Religion.
Wobei du schwörst, dawider schwöreſt du,
So machst du Eid zum Zeugen wider Eid:
Für deine Treu, da Treue, die nicht sicher
Des Schwurs ist, nur schwört nicht falsch zu schwören."

Wie wollen Sie diese Reden nennen? Gekünstelt? Verworren? Wortschwall? Ich überlasse Ihnen die Wahl. Es

ist in diesem Cardinal kein individuelles Leben, er ist eben nur ein Repräsentant seiner Gattung. Wie man in solche Figuren wirkliches Leben bringt, zeigen uns deutsche Dichter. Erinnern Sie sich an den Großinquisitor in Schillers Carlos. Er hat nur eine Scene, aber in seiner Gestalt verkörpert sich das Bild des furchtbaren Pfaffendespotismus, der der Welt Jahrhunderte lang den Fuß auf den Nacken setzte. Wenn er spricht, meint man die Scheiterhaufen der Inquisition lodern zu sehen, man meint das Stöhnen der gefolterten Menschheit zu hören.

Nehmen Sie als Gegenstück den Patriarchen in Lessings Nathan. Er stellt eine andere Seite des Pfaffenthums dar. Hier lauscht es, spionirt, schleicht auf Katzenpfoten, ist dabei aufgeblasen, herzlos, ohne Spur einer menschlichen Empfindung. Vergleichen Sie diese beiden meisterhaft gezeichneten Charaktere Schillers und Lessings mit dem Pandulpho Shakespeare's, so werden Sie finden, wo die wahre, lebensvolle Charakterzeichnung ist.

Noch ein paar Worte über Constanze. Daß ihre Klagen in vielen Stellen recht schön sind, habe ich bereitwillig anerkannt. Allein neben ihrem Klagen schimpft sie etwas gar zu stark. Mich dünkt, das thut ihrer Erscheinung entschieden Abbruch. Mit der duldenden, leidenden Mutter würden wir tiefes Mitleid fühlen, das schimpfende Weib aber stößt uns ab.

Oswald. Allein dieser Vorwurf fällt nicht auf Shakespeare, er fällt auf den Charakter, den er zeichnete wie er war.

Reinhold. Halt, Oswald, hier thue ich Einsprache. Es ist ein eigenthümlicher Kunstgriff, den die Shakespearomanie immer braucht, daß sie eine Verschiebung anwendet.

Ist irgendwo etwas zu tadeln, was sie ganz gut einsieht, so tadelt sie — den Charakter, sie findet ihn schwächlich, gemein, schimpfend u. s. w. und meint damit ihren Shakespeare rein gewaschen, ihn außer Frage gestellt zu haben. Denn er habe den Charakter gezeichnet wie er eben war oder ist. Allein das ist ein sophistischer Kunstgriff. Die Charaktere sind nicht an sich da, sondern durch den Dichter. Er zeichnet sie, nicht wie er sie findet, er muß sie erst schaffen, um sie zu zeichnen. Die Verantwortlichkeit für sie trifft nur ihn. Er hat das Recht, die geschichtlichen Thatsachen zusammenzurücken oder auseinander zu stellen, so hat er auch das Recht, die Charaktere so zu gestalten, daß wir die Thatsachen, die Handlungen als in den Charakteren begründet, aus ihnen herfließend erkennen. Er hat nicht nur das Recht, er hat auch die Pflicht dazu, denn nur so werden Handlungen und Charaktere interessant.

Es gibt allerdings einige wenige allbekannte Charaktere in der Geschichte, die er nicht wesentlich ändern darf, wie Lessing richtig bemerkt. Er darf die Lucrezia nicht buhlerisch, Cäsar nicht als Schwächling darstellen. Mit Charakteren dagegen, die nicht im Volksbewußtsein oder in der Sphäre einer mittleren Volksbildung leben, kann er verfahren wie er will. Findet er gegebene, also geschichtliche Charaktere, für welche er dem Zuschauer kein Interesse einflößen kann, die also einer dichterischen Gestaltung spröde entgegen stehen, so muß er sie gar nicht behandeln oder so umgestalten, daß sie interessant werden. Dafür ist er eben der Dichter. Für die Wahl seiner Stoffe, und deren Gestaltung ist er ganz allein verantwortlich. Und in dieser Beziehung scheint mir Shakespeare viel Mißgriffe gemacht zu haben. Durch die Verschiebung, die die Shakespearomanie immer beliebig aus-

übt, kann sie die Verantwortlichkeit des Dichters nicht abwälzen.

Hellmuth. Ich habe den wichtigsten Charakter noch zu besprechen, den des Bastards Faulconbridge.

Oswald. Haben Sie an dem auch etwas auszusetzen?

Hellmuth. Ja und nein. Ich weiß, dieser Charakter ist das Entzücken der Shakespearomanie, aber ich glaube kaum, daß sie ihn in seiner Consequenz verstanden hat.

Oswald. Ich bin auf Ihre Erklärung begierig.

Hellmuth. Der Bastard ist die Personifikation von John Bull.

Oswald. John Bull? Das ist ein Schimpfname! Und den soll der Bastard verdienen, dieser urkräftige Charakter voll Tüchtigkeit. Da sieht man, zu welchem schiefen Urtheile Ihre Voreingenommenheit Sie treibt.

Hellmuth. Am Ende werden Sie mir doch Recht geben. John Bull ist kein Schimpfname, sondern ein Spitzname. Jedes Volk hat gute und minder gute Eigenschaften, unter einem Spitznamen pflegt man dieselben zusammen zu fassen. Die Engländer sind ein stiernackiges Volk, was in dem Worte Bull ausgedrückt ist. Als solcher haben sie Lust an Gewaltthätigkeit, eine Lust, die bis zur Brutalität gehen kann. Aus diesem Trieb zur Gewaltthätigkeit gibt der Bastard den streitenden Königen den Rath, sich vor der Hand zu vertragen und erst die Bürger von Angers zusammen niederzuschlagen. Und als König Johann ihm den Auftrag gibt, die Kriegskosten von der Geistlichkeit zusammen zu treiben, so that er dieß, und zwickt die Pfaffen und Mönche mit Herzenslust. Sein Benehmen dann gegen den Herzog von Oesterreich ist die echt englische, brutale Flegelhaftigkeit. Neben diesen minder guten Eigenschaften haben

die Engländer ein lebendiges Rechtsgefühl und das beweist der Baſtard in ſeinem ſchönen ſittlichen Zorn über die Mißhandlung Arthurs. Sie haben eine zähe, nicht ermüdende Thatkraft, und die beweist der Baſtard, indem er faſt allein der Feldherr für des Königs Sache iſt. Die Engländer haben eine große Treue, und die beweist der Baſtard, indem er unerſchütterlich an ſeinem Könige hängt. In dem Engländer ſteckt vielfach der alte Humor, und den beweist der Baſtard bis zum letzten Augenblicke. So angeſehen möchte ich dieſen Charakter als vollendet betrachten, und wenn ich auch nicht in der Perſon der Conſtanze trotz ihres Schimpfens manche dichteriſche Schönheit finde, wie auch im Prinzen Arthur trotz ſeiner unangenehmen Altklugheit, ſo würde mir der Charakter des Baſtards allein Shakeſpeare als einen großen Dichter zeigen.

Oswald. Ich erſtaune. Sie ſuchen alles hervor, um Tadel auf Tadel auf Shakeſpeare zu häufen und doch nennen Sie ihn einen großen Dichter.

Hellmuth. Es iſt fern von mir, ihm dieſen Namen ſtreitig machen zu wollen, allein ich ehre neben ihm auch andere Dichter. Er iſt mir nicht der größte, der höchſte, der unübertrefflichſte, neben dem alle andern im tiefen Schatten ſtehen. Indem die Shakeſpearomanie dieſe unverſtändigen, übertriebenen Anſprüche macht, fordert ſie den Widerſpruch heraus. Wie ſoll der Widerſpruch ſich geltend machen, als daß er, da ihr die andern Dichter in den Schatten ſtellt, auch bei Shakeſpeare die Schattenſeite heraus ſucht. Und das werde ich noch mehr thun. Ich komme zuletzt auf ſeine oft ſchwülſtige Sprache. Daß in ſeiner Sprache oft Dinge vorkommen, die nicht zu billigen ſind, können Sie nicht leugnen. Mit dem Namen Euphuismus erſchöpft man

das nicht. Oft ist es eine übertriebene Jagd nach Bildern, oft ist es Schwulst, Wortschwall, Großwortigkeit, oft ist es, nehmen Sie mir es nicht übel, Unklarheit und Unbeholfenheit. Er bildet zuweilen langathmige Sätze, die durch viele Verse durchlaufen, die mit Parentheſen durchmiſcht ſind. Ich weiß für ſolche Satzbildung keinen andern Namen, als Unbeholfenheit. Dieſe Satzbildung iſt ſchon im Style wiſſenſchaftlicher Aufſätze nicht zu billigen, ſie wirkt auch in der Erzählung verwirrend, im Drama, wo das Wort vom Munde zum Ohre geht, iſt ſie geradezu ein Fehler. Von dieſer Seite betrachtet, hat die Shakeſpearomanie Recht, wenn ſie für die Darſteller Shakeſpeare'ſcher Rollen vollendete Künſtler fordert. Denn viele dieſer Sätze ſind von dem feinſten Redekünſtler nicht ſo zu ſprechen, daß ſie klar verſtanden werden. Die Shakeſpearomanie hat alles dieß auch gar nicht überſehen, ſie erkennt es an, aber ſie ſchlüpft darüber leicht hinweg oder hat allerhand Entſchuldigungen.

Reinhold. Mauſelöcher.

Oswald. Wie?

Reinhold. Eine Maus iſt ſchwer zu fangen, denn ſie ſchlüpft immer in ihre Löcher, wo man ſie nicht erreichen kann. So hat auch die Shakeſpearomanie eine Menge Entſchuldigungen. Da heißt es: das iſt eine Jugendarbeit, das lag im Geſchmacke ſeiner Zeit, das iſt eine Conceſſion, die er ſeinem Publikum machen mußte u. ſ. w. Allerdings müßte der erſte und größte Dichter niemals einer Entſchuldigung bedürfen, allein ohne dieſe Mauſelöcher kommt die Shakeſpearomanie nicht aus.

Hellmuth. Ich habe einige der auffallendſten Stellen aufgezeichnet und theile ſie hier mit. Der Herzog von Oeſterreich ſagt zum Prinzen Arthur:

„Auf deine Wange nimm den heil'gen Kuß
Als Siegel an den Pfandbrief meiner Liebe,
Daß ich zur Heimath nimmer kehren wolle,
Bis Angers und dein sonstig Recht in Frankreich,
Sammt jenem Felsen, unter dessen Fuß
Zurück des Weltmeers wilde Fluthen stößt
Und trennt sein Inselvolk von andern Ländern,
Bis jenes England, von der See umzäunt,
Dieß wellenfeste Bollwerk, sicher stets
Und unbesorgt vor fremden Unternehmen,
Ja bis der westlichst fernste Winkel dich
Als König grüßt, bis dahin, holder Knabe,
Denk' ich der Heimath nicht und bleib' im Feld."

Dieß ist ein Satz von dreifachen Versen. Wer soll den sprechen! Und welche übertriebene Ausdrücke! „Ein heil'ger Kuß als Siegel an den Pfandbrief meiner Liebe" u. s. w. Wortschwall! Wortschwall!

„Und wie ein Trupp von Jägern kommen
Die Englischen, die Hände ganz bepurpurt,
Gefärbt vom Morde, der die Feind' entfärbt."

Ist das nicht Wortspielerei?
König Johann sagt:

„Hat freien Lauf nun unseres Rechtes Strom?
Er wird, gehemmt durch deinen Widerstand,
Sein Bett verlassen und in wilder Bahn
Selbst dein beschränkend Ufer überschwellen,
Wo du sein silbernes Gewässer nicht
In Frieden gleiten läßt zum Ocean."

„Der Strom des Rechtes?" Mag sein. Aber der Grundbegriff des Satzes bleibt immer das Recht. Fließt das

Recht überhaupt? Wie kann es zum Ocean fließen? Was hat es da zu suchen?

Der Bürger auf der Mauer sagt in einer langen Rede vom Kronprinzen und von Blanca:

„Wie sie an Tugend, Schönheit und Geburt,
Ist auch der Dauphin allerdings vollkommen.
Wo nicht vollkommen, sagt: er ist nicht sie,
Und ihr fehlt wieder nichts, wenn dieß für Mangel
Nicht etwa gelten soll, sie sei nicht er.
Er ist die Hälfte eines sel'gen Manns,
Den eine solche Sie vollenden muß,
Und sie, getheilte holde Trefflichkeit,
Von der in ihm Vollendungsfülle liegt."

Diese phrasenhafte Schönrednerei geht noch eine Zeit lang fort. Der Bürger von der Mauer herunter muß jedenfalls etwas sehr laut sprechen, um verstanden zu werden, wodurch der Eindruck dieser säuselnden Verse sicher gehoben wird.

Die zierlichen Redensarten des Kronprinzen und des Fräuleins hält die Shakespearomanie für spöttische Nachahmung des galanten Styls der Hofkreise. Ich übergehe sie deßhalb. Der Bastard hält am Schlusse des zweiten Aktes nun eine Rede von 38 Versen. Darin sagt er:

„Und Frankreich, den Gewissen selbst gepanzert,
Den Christenlieb' und Eifer trieb ins Feld
Als Gottes Streiter, da der schlaue Teufel,
Der Vorsatzänderer, ihm ins Ohr gerannt,
Der Mäkler, der die Treu zur Makel macht,
Der Alltagsmeineid, der um alle wirbt, —
Um Könige, Bettler, Alte, Junge, Mägde, —

Die er, wenn sie nichts zu verlieren haben,
Als das Wort Magd, um dies die Armen frägt, —
Der glatte Herr, der Schmeichler Eigennutz,
Ja Eigennutz, der schiefe Hang der Welt,
Der Welt, die gleich gewogen ist an sich,
Auf eb'nem Boden grade hin zu wollen,
Bis dieser Vortheil, dieser schnöde Hang,
Der Lenker der Bewegung, Eigennutz,
Sie abwärts neigt von allem Gleichgewicht,
Von aller Richtung, Vorsatz, Lauf und Ziel,
Und dieser Hang nun, dieser Eigennutz,
Dieß allverwandelnde Vermittlerwort,
Für Frankreichs leichten Sinn ein Augenpflaster,
Zieht ihn von seiner selbstverlieh'nen Hülfe,
Von einem wackern ehrenvollen Krieg
Zu einem schnöden, schlecht geschloss'nen Frieden."

Wo gibt es einen Redekünstler, der diesen bandwurmgleichen Satz sprechen kann, daß ihn ein Hörer versteht.

Ich habe hier noch mehr in der Art aufgeschrieben, aber ich möchte eure Geduld nicht ermüden. Ich überschlage deßhalb das Meiste und hebe nur Einzelnes hervor.

„Der Harm ist so gehässig in sich selbst,
Daß wer davon nur spricht, nicht harmlos bleibt."

Welche Wortspielerei im Munde einer von Schmerz gepeinigten Frau?

König Philipp sagt:

„Der letzte Hauch, der Ton den Worten gab,
War fest geschworne Treue, Fried' und Freundschaft,
Für unser beider Reich und hohes Selbst.
Und eben vor dem Stillstand, kurz zuvor,

So lang, daß wir die Hände waschen konnten,
Um auf den Friedenshandel einzuschlagen, —
Der Himmel weiß es, waren sie betüncht
Von des Gemetzels Pinsel, wo die Rache
Den furchtbarn Zwist erzürnter Könige malt,
Und diese Hände, kaum von Blut gereinigt,
In Liebe neu vereint, in beidem stark.
Sie sollen lösen Druck und Freundesgruß,
Die Treu verspielen, mit dem Himmel scherzen;
So wankelmüth'ge Kinder aus uns machen,
Nun wiederum zu reißen Hand aus Hand,
Uns loszuschwören von geschworner Treu,
Und auf des holden Friedens Ehebett
Mit blut'gem Heer zu treten, einen Aufruhr
Zu stiften auf der ebnen, milden Stirn
Der graden Offenheit!"

Reinhold. Kommen Sie nur zu Athem, Hellmuth.

Hellmuth. Welch ein Bandwurm von einem Satze! Und welche schiefe Bilder! Des Gemetzels Pinsel, wo die Rache den Zwist der Könige malt! Des holden Friedens Ehebett! Einen Aufruhr stiften auf der milden Stirn der graden Offenheit. Mich dünkt, schwulstiger hat Lohenstein nicht gesprochen.

Constanze sagt:

„Tod! Tod! O liebenswürd'ger Tod,
Balsamischer Gestank! Gesunde Fäulniß!
Steig' auf aus deinem Lager ew'ger Nacht,
Du Haß und Schrecken der Zufriedenheit,
So will ich küssen dein verhaßt Gebein,
In deiner Augen Höhlung meine stecken,

Um meine Finger deine Würmer ringeln,
Mit eklem Staub dieß Thor des Odems stopfen
Und will ein grauser Leichnam sein, wie du.
Komm, grins' mich an, ich denke dann, du lächelst
Und herze dich als Weib."

Soll man dieß für Poesie hinnehmen! Dieses Bild des Todes ist scheußlich und widerwärtig, und es ist falsch obendrein, weil immer der Begriff des Todes mit dem Bilde verwechselt wird. Der Tod ist ein Leichnam und doch soll er grinsen, Constanze will auch ein Leichnam sein und doch den Tod als Gatten herzen, der dann wieder ein Leichnam ist.

Oswald. Und doch macht das Bild Wirkung.

Reinhold. Das glaube ich, es macht die Haut schaudern. Das Greuliche, Entsetzliche macht allerdings eine Wirkung, aber keine künstlerische. Denken Sie an den Hund, dem ein Bein ausgerissen wird.

Hellmuth. Ich fahre fort. König Philipp sagt:

„O welche Liebe
Seh' ich in ihres schönen Haares Fülle!
Wenn etwa ein Silbertropfen fällt,
Da hängen tausend freundschaftliche Fäden
Sich an den Tropfen in gefäll'gem Gram,
Wie treue unzertrennliche Gemüther,
Die fest im Mißgeschick zusammenhalten."

Es mag ein geheimnißvoller Sinn in diesen Worten stecken, aber ich kann ihn nicht finden. Verstehen Sie ihn vielleicht?

Oswald. Im Augenblicke nicht, darüber muß man nachdenken. Sie halten ja Lessing für eine Autorität. Nun

gut, er sagt: man müsse Shakespeare studiren, d. h. ihn zu verstehen liege nicht immer auf der platten Hand.

Reinhold. Mir ist dieser Ausspruch Lessings immer als ein sehr zweideutiges Lob vorgekommen. Der Dichter schreibt für das Volk, d. h. für die Mittelstufe der Bildung. Und diese Stufe geht sehr tief herab, selbst viele wenig Gebildete haben die Auffassung und Empfänglichkeit für ein Dichtwerk, ja oft mehr als das sogenannte höhere, manchmal sehr verbildete Publikum. Allein vom Volke kann man nicht verlangen, daß es einen Dichter studirt, das muß er den Leuten vom Fache lassen. Ein Kunstwerk, eine Dichtung, die nicht einem unbefangenen Gemüthe beim ersten Lesen, noch mehr beim ersten Anschauen eine volle Wirkung macht, ist nicht die richtige. Wenn ich für ein Gemälde erst eine lange Erklärung brauche, um zu verstehen, was der Maler gewollt hat, so hat sich dieser im Stoffe vergriffen. Ein Name, ein Wort, das den Gegenstand bezeichnet, muß mir das Verständniß des Bildes geben. Ebenso muß ein Drama im ersten Augenblick eine Wirkung, eine volle Wirkung machen, muß zum wenigsten verstanden werden. Mögen Sachverständige nachher das Drama studiren und darin noch einzelne Schönheiten finden, die nicht sogleich in die Augen springen. Der Gesammteindruck muß beim ersten Anschauen erfolgen.

Hellmuth. Und ich halte die eben erwähnten Stellen und noch viele andere für phrasenhaft und schwülstig. Und da Sie Lessing anführen, so hören Sie, was er über diesen Punkt sagt:

„Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet, als vor dem Platten. Die mehrsten hätten vielleicht das Gegentheil gethan, denn schwülstig und tragisch halten viele

so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele der Leser, sondern auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere Menschen sprechen! Was wären das für Helden! Ampullae et sesquipedalia verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte, das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie."

Hätte Lessing noch hinzugefügt ellenlange Sätze, er würde noch besser die Ausdrucksweise charakterisirt haben, gegen welche ich eben sprach. Doch die Worte Lessings sind zu kostbar, als daß ich hier abbrechen sollte. Er sagt ein paar Sätze weiter:

„Umsonst beruft man sich (d. h. für den Schwulst) auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt, als der gemeine Mann, aber sie affectiren nicht unaufhörlich sich besser auszudrücken als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jede ihre eigene Beredtsamkeit hat, zu der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Ungezogenste so gut versteht, wie der Polirteste. Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten. — Nichts ist züchtiger, anständiger, als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebensoweit von ihr entfernt, als Schulst und Bombast von dem Erhabenen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstige Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich, und keine Gattung gibt mehr Gelegenheit, in beide zu fallen, als die Tragödie."

Nun vergleichen Sie mit diesen goldenen Worten seinen Nathan, seine Emilia, seine Minna von Barnhelm, wo er selbst in den einfachsten Worten die höchste Poesie entfaltet und Sie werden gestehen müssen, daß er wußte, was das Richtige ist und daß er es auch that. Und diese prachtvolle Einfachheit Lessings ist es, welche die Shakespearomanie gereimte Prosa und niedrigen Flug der dramatischen Rede nennt.

Reinhold. Sie haben Recht. Aber nicht nur der Dichter kann überschwänglich sein, auch die Beurtheiler, wie es die Shakespearomanen beweisen, die ihren „einzigen" Dichter noch übershakespearen, denen die stärksten Ausdrücke des Lobes und Preises niemals volles Genüge thun.

Hellmuth. Ich fahre fort. Salisbury sagt:

„Des Königs Farbe kommt und geht; sein Anschlag
Und sein Gewissen schickt sie hin und her,
Sowie Herolde zwischen furchtbarn Heeren."

Ist das kein Schwulst, kein übertriebenes Bild. Der Bastard sagt:

„Fehlt dir ein Strick, so reicht der dünnste Faden,
Den eine Spinn' aus ihrem Leibe zog,
Dich zu erdrosseln hin; ein Strohhalm wird zum Balken,
Dich dran zu hängen; willst du dich ertränken,
Thu' etwas Wasser nur in einen Löffel,
Und es wird sein so wie der Ocean,
Genug, um solchen Schurken zu ersticken."

Welche Fülle von Worten! Und fragen wir nach dem Sinne, — so ist keiner darin. Hubert soll ein Verbrechen begangen haben, und deßhalb soll ein Spinnenfaden die Stärke eines Strickes, ein Strohhalm die Stärke eines

Balkens erhalten u. s. w. Welch ein denkbarer Zusammenhang ist zwischen dem Verbrechen Huberts und einem Spinnenfaden und einem Strohhalm? Hier scheint mir der Dichter doch etwas gehinkt zu haben.

Reinhold. Aber mit Grazie!

Hellmuth. Oder geschielt.

Reinhold. Aber mit welchem Ausdrucke!

Hellmuth. Gleich darauf sagt der Bastard:

„Nun sträubet um den abgenagten Knochen
Der Majestät der Krieg den zorn'gen Kamm
Und fletscht dem Frieden in die milden Augen."

Was heißen diese bombastischen Worte? Der Krieg sträubt den zornigen Kamm um den abgenagten Knochen der Majestät? Wo liegt da der Sinn?

Der Kronprinz sagt später:

„Aus großen Trieben, die im Busen ringend,
Bricht ein Erdbeben aus an Edelmuth."

Ein Erdbeben von Edelmuth! Ist das nicht Bombast? Der Kronprinz fährt fort:

„Laß trocknen mich den ehrenvollen Thau,
Der silbern über deine Wangen schleicht.
Es schmolz mein Herz bei Freudenthränen wohl,
Die doch gemeine Ueberschwemmung sind;
Doch dieser Tropfen männlicher Ergießung,
Dieß Schauer, von der Seele Sturm erregt,
Entsetzt mein Aug' und macht bestürzter mich,
Als säh' ich das gewölbte Dach des Himmels
Mit glüh'nden Meteoren ganz gestreift."

Das ist denn doch die übertriebenste Uebertreibung des Ausdrucks! Weiter heißt es:

„Entfädelt der Empörung rauhes Oehr
Und neu bewillkommt die entlass'ne Treu."

Was heißt das? Die Empörung ist ein Oehr, ein Nadelöhr? Welchen Sinn hat dieses Bild?

„Ja diese Nacht noch, deren schwarzer Hauch
Scheu dampfet um den glüh'nden Federbusch
Der alten, schwachen, tagemüden Sonne!"

Worte, nichts als Worte!

„Verzeih, daß Laute, die von deiner Zunge kamen,
Entschlüpft sind der Bekanntschaft meines Ohrs.
Hier wandr' ich in dem schwarzen Graun der Nacht
Nach euch umher."

Bombast, Bombast!

„Der Tod, wenn er die äußern Theil' erbeutet,
Verläßt sie unsichtbar; sein Sitz ist nun
Nach dem Gemüth zu, das er sticht und quält
Mit Legionen seiner Phantasei'n.
Verbrannt ist meines Herzens Takelwerk,
Und alle Tau' an meines Lebens Segeln
Sind nur ein Faden, nur ein dünnes Haar,
Mein Herz hängt noch an einer armen Schnur."

Worte, Worte, Worte!

Und wie nennt die Shakespearomanie diesen Schwulst, diesen Bombast, diese Häufung von schiefen Bildern u. s. w.? „Die reiche Pracht der Sprache." Was soll man dazu sagen?

Reinhold. Das ist eben shakespearisch, große Ausdrücke zu brauchen, wo sie gar nicht hin gehören.

Hellmuth. Die Shakespearomanie sagt auch: in

diesem Stücke sei eine einheitlich abgerundete Handlung, eine sorgfältige Charakteristik, es sei ein Meisterstück aus des Dichters bester Periode. Und doch habe ich Ihnen nachgewiesen, daß das Stück voll theatralischer Episoden ist, daß es keinen rechten Anfang hat, denn über alles, was vor dem Stücke liegt, läßt uns der Dichter unbelehrt, die Handlung aber verläuft zum Schlusse förmlich im Sande.

Und dieses Stück hat mehr als vierzig Personen, es hat siebzehn Verwandlungen; welch ein Aufwand von theatralischen Kräften! Und welche Wirkung wird mit allen diesen Kräften erzielt!

Die Shakespearomanie mag selbst antworten, wenn sie sagt: „Das Stück macht einen traurigen (wohlgemerkt keinen tragischen) Eindruck. Nur der Bastard ist eine angenehme Erscheinung, die aber eigentlich nicht in das Stück gehört."

Reinhold. Sagt die Shakespearomanie nicht auch: der Tod Arthurs sei poetisch, weil seine zarte Organisation doch den Stürmen des Lebens nicht gewachsen sein würde. Ich meine, solche zarte Organisationen gehören in die Krankenstube, aber nicht auf die Bühne. Wer nicht Kraft zum Leben hat, mag sterben, aber wir wollen es nicht sehen. Der Schmerz des Verlustes durch den Tod tritt uns oft genug bei Freunden und Verwandten an, warum sollen wir diesen täglich vorkommenden Schmerz noch auf der Bühne vorgeführt bekommen?

Hellmuth. Nur eine Frage möchte ich hier aufwerfen. Ich habe Ihnen eine ganze Reihe von Stellen des übertriebensten, schwülstigen Ausdrucks vorgeführt. Zwischen diesen sind nun viele Stellen verständigen Ausdrucks, und sehr viele, die sich zu echter Poesie erheben. Woher kommt

diese Ungleichheit, die wir in allen seinen Stücken wieder finden werden?

Reinhold. Mir scheint der Grund dieser Ungleichheit in dem Umstande zu liegen, daß Shakespeare wenige seiner Stücke frei erfunden, sondern sie nach Erzählungen, Chroniken, selbst nach schon vorhandenen Stücken bearbeitet hat.

Hellmuth. Das ist richtig. Die Shakespearomanie weiß auch diesen seltsamen Umstand zum Lob und Preis ihres Lieblings zu benutzen. Während die dumme Welt glaubt, ein Dichter müsse selbst erfinden können, behauptet sie: das sei nicht nöthig. Und diesem Grundsatze folgend, sieht die neuere Aesthetik geringschätzig auf die Erfindungsgabe eines Dichters herab. Die Shakespearomanie bedient sich dabei wieder eines prunkenden Ausdrucks, sie sagt: Shakespeare habe es verschmäht, selbst zu erfinden und darum die Stoffe Anderer benutzt. So prächtig das Wort „verschmähen" klingt, ist mir dieser Ausspruch doch immer etwas seltsam vorgekommen. Ich wünschte, Shakespeare hätte weniger „verschmäht," seine eigene Erfindungsgabe zu gebrauchen, als Stoffe zu benutzen, die weder interessant, noch dichterisch, am wenigsten dramatisch sind.

In der That nun liegen für König Johann schon ein paar ältere Stücke vor, die Shakespeare benutzt oder bearbeitet hat. Das eine ist von einem Geistlichen und daraus wird erklärlich, welch starken Antheil der Streit des Königs mit dem Papste hat. Sowohl Johann als der Kronprinz sprechen sich sehr stark gegen die päpstlichen Anmaßungen aus. Auch dieses hat der Shakespearomanie sehr gefallen, denn sie liebt es, den freien protestantischen Geist des Dichters zu betonen.

Reinhold. Das ist mir immer sehr sonderbar vor-

gekommen, wie überhaupt der proteſtantiſche Geiſt der Engländer. Was Shakeſpeare ſelbſt betrifft, ſo hat er überall vermieden, kirchliche und religiöſe Fragen zu berühren, denn er war dazu gezwungen. Einem großen Theile der damaligen Bevölkerung Englands, namentlich der Geiſtlichkeit, war das Theater überhaupt ein Greuel und deßhalb fortwährenden Verfolgungen ausgeſetzt. Shakeſpeare mußte daher vorſichtig die Berührung von kirchlichen Fragen vermeiden, wollte er ſich nicht den ſchlimmſten Angriffen preisgeben. Daß man aus dieſer Enthaltſamkeit auf freiſinnige Anſichten des Dichters in religiöſen Fragen ſchließen will, iſt einer der vielen Schlüſſe der Shakeſpearomanie, denen jeder Anhalt fehlt.

Oswald. Warum ſollte Shakeſpeare nicht freie religiöſe Anſichten gehabt haben, da dieſelben zur Zeit der Eliſabeth ganz England belebten und gerade in dem freien Geiſte dieſer Regierung das Gedeihen der Dichtkunſt wurzelte?

Reinhold. Das iſt auch ſo eine Lieblingsvorſtellung der Shakeſpearomanie. Was Eliſabeth betrifft, ſo war ſie eine thatkräftige, kluge Regentin, eine der größten Fürſtinnen, die je auf einem Throne geſeſſen hat. Sie beförderte das Aufblühen von Handel und Gewerbe, machte England politiſch bedeutend. Allein freie geiſtige Anſichten beſaß ſie nicht, konnte ſie nicht beſitzen, denn ſie war wie alle großen Fürſten deſpotiſch. Wer einen kräftigen Willen hat und ihn durchführen will, muß jeden Widerſtand, jedes Hinderniß vernichten, und das eben führt zum Deſpotismus. Kirchlich-freiſinnig war Eliſabeth gar nicht, und ſie war in der Aufrechterhaltung der Hochkirche faſt eben ſo gewaltthätig, wie ihre Schweſter, die blutige Maria für die katholiſche Kirche es geweſen war.

Was die kirchliche Freisinnigkeit des englischen Volks und der damaligen Zeit betrifft, so darf man sich darüber auch keine Illusionen machen. Was sie ihre Reformation nennen, ging nicht aus dem Volke heraus, es war im Grunde nur ein Abfall vom Papste, befohlen und mit Gewalt ins Werk gesetzt durch den tyrannischen Heinrich VIII. Aus diesem Abfalle ist die noch bestehende Hochkirche entstanden, in welcher das Pfaffenthum noch heute in widrigster Blüthe steht. Von Freisinnigkeit ist da nicht eine Spur zu finden und die Engländer unterwerfen sich freiwillig dem engherzigsten Kirchenthum, wie schon ihre lächerliche Sonntagsfeier beweist. Die eigentliche, aus dem Volke hervorgegangene Reformation ist das Puritanerthum, das mit der Hochkirche an Engherzigkeit und kirchlicher Knechtschaft wetteifert. Von einem freien protestantischen Geist ist in beiden Confessionen keine Spur zu finden. Zu Shakespeare's Zeiten war die Hochkirche die officielle Religion des Landes, das Puritanerthum aber gährte bereits im Volke und kam kurze Zeit nach des Dichters Tode zur Herrschaft, wo es sogleich alle Theater verbot und unterdrückte. Also von einer freien Bewegung des Denkens in kirchlichen Dingen, die Blüthen treibend durch das ganze Volk gegangen wäre, ist in jener Zeit nicht die Rede gewesen. Und wenn die Shakespearomanie dieß annimmt und Shakespeare's Wirksamkeit durch eine solche gefördert wissen will, so ist das eine Fiction.

Doch wir kommen ganz von unserem Thema ab, das war die Ungleichheit in Shakespeare's Werken, der Wechsel von ruhig klarer Rede mit häufig wiederkehrender Uebertreibung und Schwulst. Ich meine, das hat seinen Grund darin, daß Shakespeare selten frei dichtete, sondern meist vorliegende Stoffe bearbeitete. Er pflegte dabei sich ziemlich

treu an das zu halten, was ihm vorlag. Deßhalb gehören viele Stellen seinem vorliegenden Stoffe an, während andere frei von seiner Feder entflossen.

Oswald. Sehr gut, ich nehme Ihre Erklärung an. Wenn Sie also Stellen finden, die Anlaß zum Tadel geben, so gehören sie seinem Stoffe an und Ihr Tadel wird ungerecht.

Reinhold. Noch nicht. Ich will es den Commentatoren überlassen, herauszutifteln, was Shakespeare angehört, was seinem Vorgänger. Allein die ganze Verantwortlichkeit trägt Shakespeare allein. Wer bearbeitet, muß es besser machen wollen und es auch wirklich besser machen. Läßt er von dem bearbeiteten Stoff etwas stehen, was Tadel verdient, so trifft ihn die Verantwortung, denn er hätte es wegschaffen müssen. Seine Dichtungen treten uns unter seinem Namen entgegen, und so halten wir uns nur an ihn, nicht an seinen Vorgänger, den wir nicht kennen und den er bei Seite geschoben hat, indem er seinen Namen allein als Autor auf den Titel setzte.

3.

Bei der nächsten Zusammenkunft der Freunde sagte Reinhold: „Wollen Sie über alle Stücke Shakespeare's sich so weitläufig auslassen, wie über König Johann, so werden wir noch Monate zu unsern Besprechungen bedürfen."

Hellmuth erwiederte: „Seien Sie unbesorgt, ich werde Ihre Geduld auf keine so harte Probe stellen. Ich mußte

bei König Johann so weitläufig sein, weil wir uns über allgemeine Grundsätze auszusprechen hatten. Das ist größtentheils geschehen, und künftig werden rückweisende Andeutungen genügen, um uns zu verständigen. Auch, denke ich, können wir über die ganz unbekannten Stücke rasch hinweggehen.

Die auf König Johann folgenden sieben Historien oder historischen Dramen hängen untereinander so zusammen, daß kein einzelnes für sich besteht, daß die Personen aus einem Stücke in das andere übergehen. Man kann demnach die ersten vier als eine Tetralogie, die folgenden drei als eine Trilogie bezeichnen. Diese sieben Stücke spielen in der Zeit von 1399 bis 1485. Sie umfaßt die Usurpation des Hauses Lancaster, dann die Kriege dieses Hauses mit dem Hause York, die man die Kriege der weißen und rothen Rose nennt, und die mit der Thronbesteigung des Hauses Tudor endigt.

Fragen wir zunächst, ob dieser Stoff interessant, dichterisch und dramatisch ist, so antwortet uns die Shakespearomanie: „Die Kriege der rothen und weißen Rose mahnen an die düstersten und großartigsten Schöpfungen der tragischen Muse.“ Diesem Urtheile muß ich entschieden widersprechen. Diese ganzen Kämpfe werden nur aus dynastischen Interessen geführt. Die Rechtsansprüche der verschiedenen Parteien beruhen auf Erbansprüchen, die der gewiegteste Advokat schwer zu entwirren wüßte. Da sind Kinder aus dreimaligen Ehen, von denen immer verschiedene Zweige entspringen, die sich wiederum verschwägern, so daß zuletzt kein Mensch aus diesen Verwandtschaften klug wird. Bloße dynastische Ansprüche aber sind der unerquicklichste und uninteressanteste Gegenstand, den die Poesie wählen kann.

Oswald. Damit streichen Sie aber beinahe die ganze Geschichte aus dem Bereiche der Poesie; denn beinahe die größte Anzahl von Kriegen und Verwicklungen der Völker beruhen auf dynastischen Ansprüchen und Rücksichten.

Reinhold. Das ist sehr wahr und beweist nur, daß die Geschichte überhaupt gar nicht die reiche Fundgrube für das Drama ist, wie eine gewisse Aesthetik immer behauptet, die immerfort nach historischen Stoffen verlangt, die den Satz aufstellt: unsere Dramatik würde erst dann den Gipfelpunkt erreichen, wenn sie sich an historische Stoffe machte. Ja selbst das Lustspiel soll erst dann seinen Höhepunkt erreichen, wenn es historische Stoffe bearbeitet. Allein die Geschichte ist nicht lustig, also für das Lustspiel nicht geeignet. Außerdem liegen sich Geschichte und Lustspiel als Gegensätze gegenüber. Die Geschichte behandelt das Leben der Völker und Staaten, das Lustspiel das individuelle Leben der Menschen, der Gesellschaft. Geschichte und Lustspiel stehen sich gegenüber, wie in der Malerei Historik und Genre.

Doch das führt uns ab, wir sprachen von dynastischen Interessen.

Hellmuth. Ich sagte: dynastische Interessen seien unerquicklich, weil sie auf dem einseitigsten Egoismus beruhen.

Oswald. Allein die dynastischen Interessen spielen eine große Rolle in der Welt. Ich will Ihnen nicht eine Anzahl von Kämpfen aus der Geschichte erwähnen, ich mache Sie nur auf die jetzigen Zustände Frankreichs aufmerksam, wo von drei Seiten dynastische Interessen sich geltend zu machen suchen und das arme Land nicht zur Ruhe kommen lassen. Und wenn heute die eine dynastische Partei siegt, so gehen die Besiegten nicht unter, so bleiben die Besiegten wie wetterschwangere Gewitterwolken immer stehen.

So unerquicklich, wenn Sie wollen, so widerwärtig die bloß dynastischen Interessen sind, so sind sie doch die Hebel, welche die Geschicke ganzer Nationen in Bewegung gesetzt haben und noch setzen. Und wenn Sie dynastische Interessen auf den bloßen Egoismus zurückführen, so ist der Egoismus die stärkste Triebfeder des menschlichen Thun und Handeln und deßhalb gewiß ein dramatisches Motiv.

Hellmuth. Ganz recht; aber erfüllt Sie nicht der Anblick dieser Kämpfe in Frankreich mit Unmuth und Widerwillen? Wenn es zum Zusammenstoße kommt, wollen Sie für eine Seite Partei nehmen?

Oswald. Allerdings, für die Seite, von welcher das Heil des Staates und Volkes zu erwarten ist.

Hellmuth. Das ist der Punkt, wo dynastische Interessen auch interessant werden können, wenn sie nehmlich mit den Interessen des Volkes zusammenfallen. Die Thätigkeit der Hohenzollern ging auch vielfach aus dynastischen Interessen hervor, allein durch sie ward eine geschichtliche Nothwendigkeit erfüllt, sie schuf die Bildung großer Staaten, die Entfaltung politischer Macht für die Völker. Wenn aber dynastische Interessen von Flachsenfingen sich geltend machen wollen, die sich mit dem Wohle eines Volkes nicht berühren, wo es sich um den Besitz einiger Quadratmeilen Landes handelt, so sind sie lächerlich und höchstens für die satyrische Komödie brauchbar.

Die großen, interessanten dynastischen Interessen sind aber auch deßhalb für das Drama nicht zu brauchen, weil ihre Entwicklung Jahrzehnte, ja Jahrhunderte umfaßt, Zeiträume, welche weit über den Rahmen eines Drama's hinausgehen. Ich bin demnach der Meinung, daß Jahrzehnte lange Kämpfe um dynastische Interessen nicht interessant sein

können. Denn von dem Schicksal und Wohlergehen des Volkes ist dabei niemals die Rede. Was kümmern uns jetzt diese Kämpfe der englischen Dynastien, die auf die allgemeine Geschichte gar keinen Einfluß gehabt, über England aber nur Verheerung und Elend gebracht haben — und die längst vergessen sind.

Interessant könnten diese Kämpfe sein, wenn in ihnen Personen, Charaktere hervorträten, die unsere Theilnahme in Anspruch nähmen. Das ist nicht der Fall. Unter den hunderten von Personen, die in diesen Stücken auftreten, ist nur ein geringer Bruchtheil, die uns einzelne schöne Züge darbieten. Die übergroße Mehrzahl sind Beiläufer, Gattungsrollen, Repräsentationsrollen, mit einem Worte flaue Rollen.

Dichterisch könnten diese Kämpfe sein, wenn Verwicklungen vorlägen, die unsere Phantasie beschäftigten. Allein die Folge dieser Kämpfe ist unklar und verworren, man ist nicht im Stande, den Zusammenhang zu erkennen. Ich will darauf wetten, daß niemand, der diese Stücke gesehen oder gelesen hat, im Stande ist, den Verlauf derselben zu erzählen. Ich will darauf wetten, daß jeder Zuschauer am Ende nicht mehr weiß, was denn auf der Bühne vorgegangen, und daß ihm sehr bald alles aus dem Gedächtniß geschwunden ist. Das Einzige, was ihm in der Erinnerung bleibt, sind die zahlreichen Hinrichtungen. Das Henkerbeil arbeitet in diesen Stücken mit Unermüdlichkeit. In dieser Beziehung ist die Geschichte Englands die blutigste, die es gibt. In Frankreich hat die Guillotine doch nur kurze Zeit gewüthet, in der englischen Geschichte ist der Henkerblock gewissermaßen in Permanenz erklärt.

Dramatisch könnte der Stoff sein, wenn die einzelnen

Stücke sich zu abgeschlossenen Dramen abrundeten. Allein das ist nicht der Fall. Ein Stück läuft immer in das andere über und der Faden der durch alle laufenden Handlung ist unmöglich festzuhalten. Das Ganze ist unklar, verworren, unverständlich. Mit einem Worte: der Stoff ist nicht interessant, nicht dichterisch, nicht dramatisch. Wo das Tragische liegen soll, habe ich nicht finden können. Greuel und Blutvergießen an sich sind nicht tragisch, sondern höchstens traurig.

Ich komme nun dazu, den Inhalt der einzelnen Stücke zu prüfen. Den Reihen beginnt Richard II. Der Inhalt oder die Handlung ist mit wenig Worten anzugeben. Richard, ein willensschwacher, unkluger, genußsüchtiger Fürst, hat schlecht regiert, sich von Günstlingen beherrschen lassen und die Liebe des Volks verloren. Sein Oheim, Herzog von Gloster, ist ermordet worden, nach aller Wahrscheinlichkeit auf seinen Befehl. Er verbannt seinen Vetter, Herzog von Hereford, der Bolingbroke genannt wird (es ist oft sehr schwer, sich in den englischen Namen zurecht zu finden, die oft nach den Besitzungen wechseln), auf sechs Jahre aus England. Während dieser Zeit stirbt Bolingbroke's Vater, der Herzog von Gaunt. Der König zieht widerrechtlich das Erbe des Verbannten ein; dieser bricht seinen Bann und kehrt nach England zurück, angeblich um seine Erbrechte geltend zu machen. Es sammeln sich Anhänger um ihn, er zieht gegen den König. Dieser, auf einem thörichten Kriegszuge nach Irland, kehrt von da zurück, kann sich gegen Bolingbroke nicht halten, ergibt sich, tritt die Krone ab, wird gefangen gesetzt, im Gefängniß ermordet und Bolingbroke als Heinrich IV. besteigt den Thron von England. In diesen wenigen Worten ist der ganze Inhalt des Stücks

enthalten. Er ist nicht reich, hat aber den Vorzug, klar zu sein und zu einem ordentlichen Abschluß zu führen.

Nun zum Baue des Stückes. In der ersten Scene steht Bolingbroke und der Herzog von Norfolk vor dem Throne des Königs, sich gegenseitig des Hochverraths beschuldigend. Worin dieser Hochverrath bestehen soll, wird nicht recht klar gemacht. Der König befiehlt: sie sollen ihren Handel durch einen feierlichen Zweikampf ausmachen.

In der zweiten Scene erscheint die Gemahlin des ermordeten Herzogs von Gloster mit ihrem Schwager, dem Vater Bolingbroke's. Sie klagt um den Tod ihres Gemahls und fordert den Schwager zur Rache auf, worauf dieser nicht eingeht. Die Wittwe geht ab, und kommt nicht weiter vor. Die ganze Scene ist eine höchst überflüssige Episode. Der Herzog von Gloster ist todt, wir erfahren nichts von seinen Thaten, seiner Bedeutung, nicht einmal etwas von seinem Morde oder seinen Mördern. Aus der ganzen Scene geht also nichts, gar nichts hervor, was eine Bedeutung für das Stück hätte.

In der dritten Scene werden wir auf den Schauplatz des beabsichtigten Zweikampfs geführt. Edle und Volk sind da, Herolde und Marschälle, der König auf dem Throne, mit allem pomphaften Ceremonien werden die Vorbereitungen zu dem Zweikampfe gemacht. Doch da dieser eben beginnen soll, tritt der König dazwischen, verbietet ihn und verbannt Bolingbroke und Norfolk aus dem Lande. Dann geht er ab, Norfolk hält noch eine Rede, geht auch ab — — und kommt nicht wieder vor. Bolingbroke nimmt noch einen längeren Abschied von seinen Freunden und seinem Vater — und geht ebenfalls. In diesem Abschiede sind sehr poetische Stellen, allein sie sind lyrisch, nicht dramatisch.

Sie können uns um so weniger bewegen, da Bolingbroke im nächsten Akte schon wieder da ist.

Nun frage ich: was soll die ganze Einleitung? Ein Zweikampf, ein feierliches Gottesurtheil wird in der einen Scene befohlen, in der zweiten feierlich begonnen bis zum Zuschlagen, und da es dazu kommen soll, durch einen Machtspruch des Königs gehindert. Heißt denn das nicht die Zuschauer foppen? Etwas langathmig vorbereiten und im Augenblicke der Ausführung bei Seite schieben? Wenn der König den Handel der beiden Gegner durch ein Verbannungsurtheil, für welches wir nebenbei keinen Schatten eines Rechts sehen, von ihrem Vorhaben abbringen wollte, so konnte er das doch gleich in der ersten Scene thun. Wozu noch die zweite Scene mit all dem theatralischen Ceremoniell der Herolde und Marschälle? Aus dem ganzen ersten Akte bleibt für den Verlauf des Stückes nichts übrig als die Verbannung Bolingbroke's. Alles übrige ist theatralisches Beiwerk.

Oswald. Allein es ist historisch, daß der König den Zweikampf im Augenblicke des Beginns gehindert hat.

Hellmuth. Mag es historisch sein, es ist nicht dramatisch und darum ein Fehler im Baue des Stückes. Je inhaltsleerer in Bezug auf Handlung der erste Akt ist, desto inhaltreicher sind die folgenden Akte. Die Begebenheiten überstürzen sich förmlich, die Scene springt ein Dutzendmal von einen Ort zum andern. Ereignisse, die Monate auseinander liegen, vollziehen sich vor unsern Augen in wenigen Minuten. Mir scheint, als wenn doch hier mit Zeit und Ort gar zu willkürlich umgesprungen würde.

Reinhold. Das war eben nur durch die Einrichtung von Shakespeare's Bühne möglich.

Hellmuth. Wie? So viel ich weiß, war diese Einrichtung eine sehr primitive. Die Zuschauer saßen zum Theil auf der Bühne, von Decorationen war keine Rede, auf einer herausgesteckten Tafel lasen die Zuschauer den Ort, wo die Handlung spielen sollte.

Reinhold. Richtig, und diese Einrichtung, die eigentlich gar keine war, gereichte Shakespeare zum größten Vortheile. Nur dadurch war es ihm möglich, so häufig die Scene zu wechseln und seine Zuschauer an allen möglichen Orten der Welt herum zu führen, weil er ruhig der Phantasie seiner Zuschauer überließ, sich an den angedeuteten Ort zu versetzen. Er hatte nicht nöthig, Zeit und Ort so streng zusammen zu halten, denn die Phantasie der Zuschauer übersprang alle derartigen Schranken. Wir können wegen des steten Springens der Scene Shakespeare's Stücke gar nicht mehr aufführen, weil unsere Zuschauer gewöhnt sind, die Decoration der Scene zu sehen, und unser Theater gar nicht so viel Coulissen und Decorationen an einem Abend in wechselnde Bewegung zu setzen vermag, als der Dichter es verlangt. Schon dieses Hinderniß unserer Theaterapparate zwingt unsere Dichter Zeit und Ort mehr zusammen zu halten — und das ist ein Vortheil für die Dichtung, die dadurch zu größerer Einheitlichkeit gezwungen würde.

Hellmuth. Kann man denn der Phantasie des Zuschauers so viel zutrauen, daß sie sich im Fluge aus einer Gegend in die andere, aus einem Monat in den andern versetzt? Daß sie denselben Raum jetzt für ein Staatszimmer, dann für einen Wald, gleich darauf für eine Burg, für eine Schenke, für eine Kirche nimmt?

Reinhold. Ja, das kann man. Haben Sie jemals ein Puppentheater gesehen nach alter Sitte, wo sechs bis acht Zoll

hohe, ganz steife Figuren spielen, die nur einen Arm mittels eines Drahtes bewegen, deren jede einzelne von einem Manne gehalten wird, der von einer Tapete gedeckt, die Puppe über sich hält und für sie spricht? Bei diesem Theater stellt die eine Seite der Decoration die Stadt, die andere das Dorf vor, und die Personen, d. h. die Puppen, machen die Reise vom Dorfe nach der Stadt einfach dadurch, daß sie hin und her bewegt werden. Die Phantasie der Zuschauer folgt willig und ist jetzt im Dorfe, im nächsten Augenblicke in der Stadt. Ich habe manchen Abend dieses Volkspuppenspiel besucht, und muß bekennen, daß die Phantasie so lebhaft erregt wird, daß man den Eindruck bekommt, als wären diese Puppen lebende Menschen.

Dann sehen Sie sich einmal ein kleines reisendes Theater an. Wie dürftig ist da der theatralische Apparat, Decorationen und Costüm, und doch hilft die Phantasie über alles hinweg, man empfängt den lebhaften Eindruck, als wären lotterige Coulissen, deren haltende Stricke man sieht, ein Königssaal, als wären futterkattunene Kleider von Seide und Sammt.

Sehen Sie sich an, wenn ein paar Freunde und Freundinnen in einem Zimmer ein kleines Stück zu ihrem Privatvergnügen aufführen. Sie bekommen den vollen Eindruck der Handlung. Ja muß selbst in unsern reichlichst ausgestatteten Theatern mit den schönsten Decorationen die Phantasie nicht immer nachhelfen, daß wir gemalte Leinwand für Bäume oder Steinmauern halten!

Demnach hat die Unvollkommenheit von Shakespeares Bühnenapparat der Wirkung seiner Stücke keinen Eintrag gethan, hat ihm umgekehrt großen Anklang gebracht, da er alle Schranken von Raum und Zeit niederreißt.

Hellmuth. Und doch erklärt mir das nicht alles. Shakespeare bringt vierzig und mehr Personen auf die Bühne, er läßt Schlachten liefern, Aufzüge sich entfalten, Dinge vorgehen, die einen großen Bühnenraum und theatralischen Apparat geradezu fordern.

Reinhold. Wie er das alles scenisch bewältigt hat, wissen wir nicht. Allein bei der Einfachheit seines Apparates müssen wir annehmen, daß er vieles nur angedeutet hat, eben so wie seine Decorationen. Wenige Personen stellten ein Heer, einen Volkshaufen vor. Werden doch Heeresbewegungen, Schlachten, Volkshaufen auch bei uns nur von so wenig Personen vorgestellt, daß unsere Phantasie ergänzend uns in einem Dutzend Menschen ein Heer sehen läßt. Bei uns hat die Entfaltung von Massen immer etwas Lächerliches, weil sie den Anspruch zu machen scheint, ein vollendetes Bild zu geben. Bei Shakespeare war das nicht lächerlich, da er eben nur eine Andeutung geben wollte, und sich auf die Phantasie der Zuschauer verließ. Deßwegen bieten seine Stücke für uns nicht so überwindende Schwierigkeiten, die für sein Theater gar nicht da waren.

Hellmuth. Allein die Menge von sprechenden Personen, von denen doch jede ihren Darsteller beansprucht?

Reinhold. Shakespeare wird sich geholfen haben, wie sich noch heute unsere kleinen Gesellschaften helfen. Ein Schauspieler mußte zwei, drei, vier Rollen spielen. Das geht bei Shakespeare's Stücken sehr leicht, da immer nur wenige Personen durch das ganze Drama gehen; da viele Personen, die in den ersten Akten auftreten, in den letzteren nicht wieder vorkommen, da er so viele meldende Boten hat, so viele Personen, die nur einmal auftreten und nachdem sie wenige Worte gesagt haben, wieder verschwinden.

Hellmuth. Das sind denn doch eine Menge der flauesten Rollen. Wo bleibt denn da der Ausspruch der Shakespearomanie, daß jede Rolle in seinen Stücken einen Schauspieler verlange, an dem jeder Zoll ein Künstler sei.

Reinhold. Ich habe die Aussprüche der Shakespearomanie nicht zu vertreten. Fahren sie in Ihrer Betrachtung über Richard II. fort.

Hellmuth. Im zweiten Akt ist also mehr Handlung. Der König zeigt sich von den schlechtesten Seiten, bedrückt das Volk durch verschärfte Abgaben, er verpachtet sogar das Land, was wohl so viel heißen soll, als die Einkünfte. Er wird zu seinem sterbenden Oheim, dem Vater Bolingbroke's gerufen, der ihm über seine schlechte Regierung heftige Vorwürfe macht. Die Scene ist sehr schön, nur sind die Reden des Sterbenden sehr wortreich und langathmig. Der König weist diese Vorwürfe zurück, und da sein Oheim stirbt, beschließt er, sich dessen Vermögen anzueignen und somit den verbannten Bolingbroke zu berauben. Auch der Herzog York, des Königs anderer Oheim, verliert etwas die Geduld und macht ihm Vorwürfe, wird aber zum Statthalter ernannt, da Richard in den Krieg nach Irland zieht. Von den Ursachen des Kriegs erfahren wir nichts, können also auch kein Interesse daran nehmen. Noch in Gaunts Hause treten eine Anzahl Lords zusammen, die sich empört über des Königs Benehmen aussprechen und beschließen zu Bolingbroke zu gehen — — der mittlerweile seinen Bann gebrochen hat und nach England mit Truppen gekommen ist. In der folgenden Scene kommen diese Nachrichten an die Günstlinge des Königs und diese zerstreuen sich, um das Nöthige zu thun. Auch York kommt; wir erfahren also, daß Bolingbroke's Landung dem Könige Gefahr droht. In der nächsten

Scene sehen wir schon Bolingbroke mit Truppen. Zu ihm kamen die unzufriedenen Lords, auch Botschaft von York, dann York selbst. Man sieht: hier stürzen die Begebenheiten über einander.

Im dritten Akt kurze Scene von 24 Versen, worin die Walliser Truppen des Königs erklären nach Hause gehen zu wollen. In der zweiten ebenfalls sehr kurzen Scene sehen wir Bolingbroke, der sich die gefangenen Günstlinge des Königs vorführen läßt und sie zum Tode verurtheilt. In der dritten Scene sehen wir den König mit seinen wenigen Getreuen, der eilig von Irland zurückgekommen ist und eine schlechte Nachricht nach der andern empfängt. Er bespricht dieselben in so langathmigen Reden, daß auch die Geduld eines sehr sanften Zuschauers wankend werden muß. Diese Reden füllen 150 Verse, sind nur reflectirend, enthalten keinen Entschluß und bringen uns nicht einen Schritt vorwärts. In der vierten Scene kommen Bolingbroke und der König zusammen. Bolingbroke, der zu sichtlich nach der Krone strebt, spricht das noch nicht klar aus, der König aber unterwirft sich bereits seinem Willen. Auch in dieser Scene spricht er 69 Verse. Er ist nicht förmlich verrückt geworden, allein sein Verstand ist in sehr bedenklicher Verfassung. Nach dieser Scene folgt eine sehr wunderliche Episode. Wir haben eben einen König seiner Macht berauben sehen, jetzt tritt die Königin mit ein paar Fräulein in einem Garten auf und fragt: was sie spielen wollen, sie möchte ihren Gram zerstreuen. Dazu kommt ein Gärtner mit Gesellen, der Zweige aufbindet und sehr duftige Reden führt. Er sagt z. B.:

„Hier bind' hinauf die schwanken Aprikosen,
Die eigenwill'gen Kindern gleich den Vater

Mit ihrer üpp'gen Bürde niederdrücken.
Gib eine Stütze den gebognen Zweigen,
Geh du und hau' als Diener des Gerichts
Zu schnell gewachs'ner Sprossen Häupter ab,
Die allzu hoch stehn im gemeinen Wesen."

So lange die Welt steht, hat sicher noch nie ein Gärtner in solch geschraubten Redensarten gesprochen. Aus der ganzen Episode folgt übrigens nichts.

Im vierten Aufzuge ist Bolingbroke von allen Großen des Reiches umgeben, und es wird eine wunderliche Scene aufgeführt. Eine Anzahl Edelleute sprechen gegen Aumerle, den Vetter Bolingbroke's, der den Tod Glosters veranlaßt haben soll. Sie werfen ihre Pfänder hin und fordern ihn zum Zweikampfe. Eine Verschwendung von großen Worten, von Drohungen und Beschuldigungen findet statt und zuletzt kommt nichts heraus. Es kommt zu keinem Zweikampfe, über die Beschuldigungen kommen wir nicht ins Klare.

Eine Episode mit ungemeinem scenischen Aufwande, die das Stück nicht einen Schritt vorwärts bringt. Darauf wird der König vorgerufen und genöthigt, der Krone zu entsagen. Die Scene hat etwas Erschütterndes, was aber beeinträchtigt wird durch des Königs schwächliche Haltung, der ungemein wortreich wieder klagt und sich in den weitläufigsten Wortspielereien ergeht, die doch hier nicht am Platze sind. Er spricht wieder 132 Verse. Ist denn das nicht Wortspielerei, wenn der König spricht:

„Durch eure Sorg' ist meine nicht geborgen,
Die mein' ist, daß mir alle Sorg' entrinnt,
Die eure, daß ihr neue nun gewinnt.
Die Sorge, die ich gebe, hab' ich noch,
Sie folgt der Kron' und bleibet bei mir doch."

Oder ist es nicht Schwulst, der an Geschwätz streift, wenn der König sagt:

Merkt auf wie ich mich nun vernichten will.
Die schwere Last geb' ich von meinem Haupt,
Das unbeholfne Scepter aus der Hand,
Den Stolz der Herrschaft aus dem Herzen weg,
Mit eignen Thränen wasch' ich ab den Balsam,
Mit eignen Händen geb' ich weg die Krone,
Mit eignem Mund leugn' ich mein heil'ges Recht,
Mit eignem Odem lös' ich Pflicht und Eid,
Ab schwör' ich alle Pracht und Majestät.
Ich gebe Güter, Zins und Renten auf,
Verordnungen und Schlüssen sag' ich ab.
Verzeih' Gott jeden Schwur, den man mir bricht,
Bewahr' Gott jeden Schwur, den man dir spricht.
Mich, der nichts hat, mach' er um nichts betrübt,
Dich freue alles, dem er alles gibt.
Lang' lebe du, auf Richards Sitz zu thronen,
Und bald mag Richard in der Grube wohnen.
Gott schütze König Heinrich, also spricht
Entfürstet Richard, geb' ihm Heil und Licht."

Wer diese Reden fließend sprechen soll, muß freilich jeder Zoll ein Künstler sein.

Reinhold. Jedenfalls muß er eine gute Lunge haben, denn er braucht viel Athem.

Hellmuth. Der König wird darauf nach dem Tower geschickt, diesem großen Schlachthause in der englischen Geschichte. Auf dem Wege dahin begegnet ihm die Königin. Sie nehmen Abschied. Die Scene ist rührend und ergreifend, sie ist echt tragisch und eine der poetischsten, die Shakespeare

erfunden hat. Etwas weniger wortreich könnte sie sein, denn der König spricht wieder 65 Verse. Auch könnte die Königin sich schlechter Bilder enthalten.

Sie sagt z. B. vom König:

„Schönster Gasthof du,
Warum beherbergst du den tiefsten Gram,
Indeß Triumph zum Bierhausgast geworden." — —

Bolingbroke ist König und damit ist das Stück eigentlich am Ende. Dennoch bringt uns ein fünfter Akt noch einige breite Episoden.

Die erste ist die Verschwörung gegen Heinrich IV. — (Die übrigen füllen die folgenden Historien aus, Heinrich IV. erster und zweiter Theil.)

Aumerle, des Königs Vetter, hat sich bei dieser Verschwörung betheiligt. Sein Vater, Herzog York, kommt auf ziemlich ungeschickte Weise dahinter und eilt zum Könige, seinen Sohn anzuklagen. Dieser eilt ihm voraus, um des Königs Verzeihung zu erflehen, ihm folgt seine Mutter, die ihm bitten helfen will. Diese Jagd nach Verzeihung dauert durch zwei Scenen durch und ist sehr leidenschaftlich gehalten und stellenweise in sehr schönen Versen. Nur haben wir an dem Verbrecher nicht das geringste Interesse, kaum an seiner Mutter, die zum erstenmale auf die Bühne kommt. Die Verschwörung selbst, von meist unbekannten Personen angezettelt, bekommen wir weiter nicht zu sehen, wir können ihre Motive und Zwecke nur vermuthen. Nur zuletzt erfahren wir, daß die Verschwörer gefangen und hingerichtet worden sind. Die ganze Geschichte plötzlich entstanden und beiläufig abgemacht, ist nur eine Episode, die auf den Gang des Stückes nicht den geringsten Einfluß hat.

Die zweite Episode ist der Tod Richards II. Dieser im Kerker zu Pomfret, hält einen langen Monolog, hat dann ein Gespräch mit einem Stallknecht, durch das wir gar nichts erfahren, wird dann von Mördern überfallen, wehrt sich — wobei er zum erstenmale tüchtig erscheint — sticht zwei nieder und wird dann vom dritten erstochen. Er hat bei der ganzen Geschichte seiner Zunge wieder freien Lauf gelassen und an hundert Verse gesprochen. Der Tod Richards ist ein Abschluß und er würde ein ganz guter sein, wenn dieser die Hauptperson wäre. Allein die Hauptperson, die einzige, wirklich handelnde im Stücke ist Bolingbroke, nun Heinrich IV.

So bleibt der Abschluß des Stücks nur episodisch und von einem tiefsinnigen Bau läßt sich nichts bemerken. Bald sehen wir breit ausgeführte Episoden, bald überstürzen sich die Ereignisse der Art, daß man ihnen nicht folgen kann und erst mühsam nachrechnen muß, zu welcher Zeit etwas geschehen ist, an welchem Orte wir uns befinden.

Oswald. Wenn Sie mit solcher haarspaltenden Kritik verfahren wollen, werden Sie wenig Stücke finden, die Lob verdienen.

Reinhold. Es gibt auch in der Gesammtliteratur sehr wenig ganz vortreffliche Stücke.

Hellmuth. Und ich wiederhole Ihnen, daß meine haarspaltende Kritik durch die Ueberschwänglichkeiten der Shakespearomanie geradezu herausgefordert wird. Sie nennt geradezu Richard II. ein Meisterstück eines politischen Drama's. Daß es dieß in Bezug auf Klarheit und runden Abschluß der Handlung, auf einen ordentlichen Bau nicht ist, denke ich bewiesen zu haben.

Jetzt noch ein paar Worte über die Charakterzeichnung.

Die Hauptpersonen sind Richard und Bolingbroke. Richard ist ein durchaus verwerflicher Fürst, tyrannisch, verschwenderisch bis zur Tollheit drückt er sein Volk, ja tritt es förmlich mit Füßen. Wenn jemals ein Fürst verdiente abgesetzt zu werden, so war er es. Als ihm das geschieht, wird er verzagt, kleinlaut, und ergeht sich in endlosen Klagen und Betrachtungen. Allein er bereut sein Unrecht nicht. er sieht nicht ein, daß er Unrecht gethan, so derb und deutlich ihm das auch gesagt wird, er klagt nur darüber, — — daß er es nicht mehr so forttreiben kann wie bisher. Ein solcher Charakter ist widerwärtig, er ist unpassend zu der Hauptperson eines Drama's. Die Shakespearomanie sieht die moralische Verwerflichkeit dieses Charakters sehr wohl ein, allein sie will die dichterische nicht zugeben. Hier sucht sie Shakespeare zu retten. Sie sagt ausdrücklich: „Er ist vom Dichter eigentlich geschaffen, um den Typus der modernsten aller Charakterformen, den des Dilettantismus, ein für allemal mustergültig festzustellen.“ Ich gestehe Ihnen, daß ich zweifle, recht gelesen zu haben, als ich diesen Satz fand. Dilettantismus? Allerdings kommt der in unserer Zeit viel vor, allein doch nur der Dilettantismus in der Kunst. Den kann der Shakespearomane nicht gemeint haben, denn an diesem ist doch in Richard keine Spur. Nun kann man den Begriff eines Dilettanten etwas erweitern und unter einem solchen einen Mann verstehen, der seinem Berufe nicht vollkommen gewachsen ist, dem zu allem was er thut und treibt, die hinreichende Thatkraft und Kenntnisse fehlen. Allein ein solcher Mann hat doch, mögen seine Leistungen noch so gering ausfallen, immer den guten Willen etwas zu leisten. Diesen guten Willen aber vermissen wir bei Richard am entschiedensten. Welchen Sinn hat nun jener Ausspruch?

Und die modernste Charakterform, also ein Erzeugniß unserer Tage hat Shakespeare vor bald zweihundert Jahren, als er noch keine Ahnung davon haben konnte, doch schon „ein für allemal **mustergültig**“ festgestellt. Sie sehen, wie sich die Ueberschwänglichkeit bis zum reinen Unsinn versteigt.

Die zweite Hauptperson ist Bolingbroke. Er ist ein kluger, sogar listiger, thatkräftiger Usurpator, der auch der Verstellung fähig ist. Wenn sich für Usurpation eine Rechtfertigung anführen läßt, so muß sie Bolingbroke zu gute kommen, denn er hat sein Land und Volk von einem erbärmlichen Fürsten befreit und hat durch eine kräftige Regierung bewiesen, daß er es werth war, König zu sein. Und doch vermögen wir an seinem Charakter kein völliges Gefallen zu finden. Er läßt uns kalt, er erregt unsere Theilnahme nicht recht. Das liegt am Dichter. Er hat im Gegensatz zu Bolingbroke Richard mit besonderer, ja auffallender Vorliebe gezeichnet. Zwar ist es gerecht genug, die historischen Thatsachen nicht zu fälschen, er zeigt uns die Thatkraft Bolingbroke's und die Erbärmlichkeit Richards. Allein nachdem dieser gestürzt ist, drängt es ihn auffallend in den Vordergrund und bemüht sich, uns sein Leiden, das Unrecht, das ihm widerfahren, im bemitleidenswerthesten Lichte zu zeigen.

Nur aus dieser Vorliebe für Richard lassen sich die endlosen Klagen erklären, welche der Dichter ihm in den Mund legt und die in der bereits erwähnten Darstellungsmanier mit aufgetragenem Pathos declamirt allerdings eine Art von Wirkung hervorbringen könnten. Allein solche breite, lyrische Ergüsse sind im Drama nicht statthaft.

Oswald. Wollen Sie denn die Klage aus dem Drama verbannen?

Reinhold. Wenn sie sich zu breit macht, gewiß. Sie kann sich anderwärts hören lassen.

Oswald. Wo denn?

Reinhold. In der Oper. Für lang ausgesponnene lyrische Situationen gibt die Musik den richtigen Ausdruck. Empfindungen in ihren höchsten Stufen sind überhaupt in Worten nicht gut darzustellen. Der höchste Schmerz hat keine Worte mehr, die höchste Freude auch nicht. Will die Poesie solche Empfindungen darstellen, so muß sie zur Reflexion oder zu Häufung von Bildern ihre Zuflucht nehmen und durch beides verfehlt sie doch ihren Zweck. Die Musik aber hat für solche Empfindungen den breitesten Ausdruck. Darin liegt auch die Rechtfertigung der Oper, die oft unbesonnen angegriffen wird. Ein geistreicher Aesthetiker sagt: was zu dumm ist gesprochen zu werden, muß man singen. Das ist so schief wie möglich geurtheilt. Der Text in der Oper soll gar nicht geistreich sein, denn die Musik kann Geistreiches nicht ausdrücken, sondern nur Empfindungen. Es genügt also in der Oper, daß die Empfindungen mit ein paar Worten so einfach wie möglich angedeutet werden, den Ausdruck gibt dann schon die Musik.

Oswald. Wie Sie von Shakespeare auf die Oper kommen, begreife ich nicht. Am Ende könnten Sie eben so gut die einfachen griechischen Tragödien mit der Oper vergleichen.

Reinhold. Und da würde ich ganz im Rechte sein. In den griechischen Tragödien steckt weit mehr Opernhaftes, als beim Lesen erscheint. Wir wissen über die Art der Darstellung der griechischen fast nichts. Allein so viel steht fest, daß der Vortrag ein halb gesungener sein mußte, schon weil man mit bloßem Sprechen die großen, unbedeckten

Theater nicht ausfüllen konnte. Die musikalisch gemessenen Verse, die von dem sprachlichen Rhythmus der Prosa so entschieden abweichen, deuten auch auf einen halb gesungenen Vortrag. Der Chor mit seinen tanzartigen Bewegungen hat ebenfalls etwas Opernhaftes. Auch die langen Klagelieder des Chorus mit ihren lang austönenden Ausrufungswörtern deuten auf einen halb musikalischen, also opernhaften Vortrag. Sie sehen, daß die Oper nicht etwa ein Zeichen unseres verdorbenen Zeitgeschmackes ist, wie schon behauptet worden, sondern daß ihr Wesen, Unterstützung des Vortrags durch musikalische Elemente, schon in sehr alten Zeiten vorkommt. Erzählt doch auch die Bibel von Anwendung der Musik, instrumentaler und gesanglicher, bei gottesdienstlichen Ceremonien. Doch wir kommen von unserem Thema ab. Hellmuth, Sie sprachen von der Vorliebe Shakespeare's, mit der er Richard II. gezeichnet hat.

Hellmuth. Ich begreife sehr gut, daß ein Dichter einer seiner Personen besondere Theilnahme schenkt, daß er sie mit Vorliebe zeichnet, daß er sie in das hellste Licht stellt, während er andere minder gut beleuchtet, nur bei Shakespeare muß ich dabei Bemerkungen machen, weil seine Vergötterer behaupten: „er schwebe mit Adlerflug über den menschlichen Begebenheiten," „er urtheile mit fast übermenschlicher Parteilosigkeit." Nach dem Schulausdrucke würde das heißen: er sei von der größten Objectivität. Daß das nun nicht wahr ist, geht mir eben aus der Vorliebe für Richard hervor, noch mehr aber, wenn ich den Schlüssel zu dieser Vorliebe suche. Und den finde ich am Schlusse des folgenden Stückes, am Schlusse Heinrichs IV. Als dieser, also unser Bolingbroke zum Sterben kommt, hat er eine Abschiedsscene mit seinem Sohne und Nachfolger, worin er sagt: „Ich

überlasse dir die Krone als reines Erbtheil, du trägst sie rechtmäßig, während es mich lebenslang gedrückt hat, daß ich sie durch Usurpation gewonnen habe." Diese wenigen Worte sind sehr bedeutungsvoll, wenn sie auch Falsches enthalten. Ist die Krone unrechtmäßig erworben, so empfängt sie auch Heinrich V. nicht rechtmäßig. Das Gestohlene wird niemals rechtmäßiger Besitz und dynastische Ansprüche verjähren niemals, wie ja die Geschichte auf jeder Seite zeigt. Zweitens ist es undenkbar, daß ein Usurpator über seine Usurpation Gewissensbisse gefühlt hat. Jeder Usurpator findet sich mit seinem Gewissen ab und sucht tausend Gründe — seien sie auch sophistisch — sich vor sich selbst zu rechtfertigen. Weder bei Napoleon I. noch bei Napoleon III. ist etwas von Gewissensbissen zu finden. Allein etwas anderes geht aus jenen bedeutungsvollen Worten hervor: Shakespeare war ein Legitimist vom reinsten Wasser, daher seine Vorliebe für den abgesetzten legitimen Richard.

Oswald. Wollen Sie ihm daraus einen Vorwurf machen? Sind denn Legitimität und Recht nicht zwei Begriffe, die zusammenfallen?

Reinhold. Ja und nein. Allerdings nennt man jede zu Recht bestehende Staatsverfassung legitim. So ist also eine monarchische Verfassung legitim, aber auch eine republikanische ist es. Es ist das größte Glück für ein Volk eine legitime Verfassung zu haben. Denn wird sie durch eine Revolution umgestürzt, so wanken die Fugen des Staates, es bilden sich Parteien, der Zunder zu Bürgerkriegen ist ausgestreut. Wir sehen eben jetzt die traurigen Zustände Frankreichs, das von einer Revolution zur anderen schreitet, weil es die Legitimität verloren hat. Wir sehen wie in England die Stuarts noch lange Jahre nach ihrer Ver-

treibung Bürgerkriege hervorrufen konnten. Also die Legitimität ist als Staatsgrundrecht vom höchsten Nutzen für ein Volk. Wenn man aber weiter geht und die Legitimität in Gottesgnadenthum verwandelt, wenn man den Fürsten als den von Gott eingesetzten Herrn, das Volk als den Knecht betrachtet, der nicht murren dürfe, wenn ihn der Fürst selbst mit Füßen träte (wie das ja Richard II. gethan hat), so schießt man weit über das Ziel hinaus. Die Revolution gegen einen Fürsten ist ein Unglück, aber ist das einzige Mittel. Niemand wird es den Franzosen verübeln, daß sie ihre nichtsnutzigen Bourbonen endlich verjagt haben. Dann verdient Legitimität auch nur für ein Volk oder einen Staat als höchster Grundsatz geschätzt zu werden, nicht aber für ein Völkchen oder ein Stäätchen. Wollten wir das thun, so hätten wir in Deutschland noch jetzt überall Stäätchen. Die Fürsten lieben es die Legitimität als unantastbares Princip festzustellen. Und doch ist dieses Princip von den Fürsten selbst durch Krieg und Eroberungen am meisten verletzt worden. Sehen Sie nur die jetzt gewonnene Einheit Deutschlands an. Sie war nur möglich durch Verletzung einer Menge von kleinen Legitimitäten. Die Fürsten haben von jeher ihre eigene Legitimät als heiligstes Princip aufgestellt, haben sich aber nie gescheut, die Legitimität anderer über den Haufen zu werfen. Die Legitimität ist ein kostbares Grundgesetz, allein ein eben so kostbares ist das Wohl des Volkes. Wenn beide in Conflikt kommen, muß ein Kampf entstehen. Die hunderte von kleinen deutschen Dynasten waren sehr legitim, allein ihre Legitimität stand im schroffsten Widerspruche mit dem Rechte des deutschen Volkes, sich zu entwickeln und zu einem großen Staate zu gestalten. Da kamen die Kämpfe, die Legitimitäten

unterlagen und wir haben die Einheit Deutschlands. Eben so stand die Legitimität Richards II. mit dem Rechte des Volks in Widerspruch und Bolingbroke war nun der Vertreter des Volksrechtes, als er Richard stürzte.

Oswald. Er that es nur aus Ehrgeiz und Herrschsucht.

Reinhold. Allein sein Ehrgeiz fiel mit dem Wohle des Volks zusammen.

Hellmuth. Ich stimme Ihnen bei. Dieser bis zum Gottesgnadenthum gesteigerten Legitimität hängt Shakespeare an. Vertreter dieser Ansicht ist meistens die Aristokratie oder das Junkerthum. Darum hing Shakespeare auch diesem an. Er nahm seine Stoffe immer aus der Aristokratie. Wo er einmal Leute aus dem Volke zeichnet, stellt er sie moralisch und intellectuell auf die niedrigste Stufe. Wie er seinen Umgang hauptsächlich im Kreise von Cavalieren, nach unsern Begriffen Junkern suchte, so schaut er auch mit Junkerhochmuth auf die tiefer stehenden Volksclassen herab. Und darum ist seine von der Shakespearomanie gerühmte „übermenschliche Parteilosigkeit" nichts als eine leere Redensart. Er lebte in legitimistischen und junkerhaften Schrullen und Standesvorurtheilen. Diese junkerhaften Nücken ihres Dichters sind der Shakespearomanie auch keineswegs entgangen. Sie schlüpft über dieselben mit dem Satze weg: „er war Aristokrat, wie jeder bedeutende Mann?" Ganz gut, man kann Aristokrat sein, aber braucht dabei das Volk nicht mit dem junkerhaften Hochmuth zu behandeln, wie es Shakespeare in seinen Dichtungen fast durchweg thut. Unbegreiflich bleibt es dabei, daß die Shakespearomanie von ihrem Dichter rühmt: „er zeige überall die tiefste Weisheit in der Beurtheilung politischer Dinge und sei der ausgezeichnetste politische

Dichter." Aber Legitimitätsvorurtheile und politische Weisheit sind unvereinbar.

Daß es mit der „staunenswerthen Objectivität Shakespeare's nicht weit her ist, beweist ein anderer Ausspruch seiner Vergötterer. Bei irgend einer Stelle heißt es: „Der kühle, fast übermenschlich parteilose Beobachter verwandelt sich in den glühendsten Patrioten."

Oswald. Wollen Sie dem Dichter seinen Patriotismus zum Tadel anrechnen?

Hellmuth. Bewahre, nur jenen Ausspruch will ich im wahren Lichte zeigen. Patriotismus und Parteilosigkeit sind zwei unvereinbare Begriffe, denn Patriotismus ist die größte Parteilichkeit. Er wurzelt im Egoismus, der, solange er gesund bleibt, eine Nothwendigkeit für den Menschen im Kampfe des Lebens ist, der aber zu den größten Ungerechtigkeiten führt, sobald er aufhört, gesund zu sein und sich in Uebertreibungen, Vorurtheilen und Ueberhebungen ergeht. Wir werden sehen, daß das Shakespeare verschiedenemale zustößt, und daß er den guten John Bull stark herauskehrt. Von diesem Patriotismus, in gutem Sinne genommen, gibt eine lange Rede des sterbenden Herzogs Gaunt in diesem Stücke Zeugniß. Obschon sie sehr lang ist, theile ich sie mit. Gaunt sagt:

„Ich bin ein neubegeisterter Prophet
Und so weissag' ich über ihn verscheidend:
(Ueber Richard nämlich.)
Sein wildes, wüstes Brausen kann nicht dauern,
Denn heft'ge Feuer brennen bald sich aus.
Ein sanfter Schau'r hält an, ein Wetter nicht.
Wer frühe spornt, ermüdet bald sein Pferd,
Und Speis' erstickt den, der zu hastig speist.

Die Eitelkeit, der nimmersatte Geier,
Fällt nach verzehrtem Vorrath selbst sich an.
Der Königsthron hier, dieß gekrönte Eiland,
Dieß Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dieß zweite Eden, halbe Paradies,
Dieß Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen,
Dieß Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dieß Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus vertheidigt,
Von weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dieß Reich, dieß England,
Die Amm' und schwangre Schooß erhabner Fürsten,
An Söhnen stark und glorreich von Geburt;
Soweit vom Haus berühmt für ihre Thaten,
Für Christendienst und echte Ritterschaft,
Als fern im starren Judenthum das Grab
Des Weltenheilands liegt, der sonst ohn' Scheu,
Dieß theure, theure Land so theurer Seelen,
Durch seinen Ruf in aller Welt so theuer,
Ist nun in Pacht; ich sterbe, da ich's sage,
Gleich einem Landgut oder Meierhof.
Ja England, eingefaßt vom stolzen Meer,
Deß Felsgestade jeden Wellensturm
Des neidischen Neptunus wirft zurück,
Ist nun in Schmach gefaßt, mit Dintenflecken
Und Schriften auf verfaultem Pergament."

Diese lange, sehr lange Rede, die fast nur aus einem Satze besteht, ist sehr patriotisch, allein sie ist voll falscher Bilder und unendlich prahlerisch.

Wo kommt es vor, daß jemand, der zu haſtig ißt, an der Speiſe erſtickt? „Die Eitelkeit, der nimmerſatte Geier, fällt nach verzehrtem Vorrath ſelbſt ſich an.“ Was hat der Vergleich der Eitelkeit mit einem Geier für Sinn? Wo iſt hier das tertium comparationis? Was für einen Vorrath ſoll die Eitelkeit verzehren? Oder iſt da der Geier gemeint? Aber Geier tragen keine Vorräthe ein. Wann fällt die Eitelkeit ſich ſelbſt an? Oder iſt da der Geier gemeint? Aber ich habe nie etwas davon gehört, daß Geier ſich ſelbſt anfallen. Betrachten Sie dieſe Vergleichung von jeder möglichen Seite — es iſt kein Sinn darin. „Dieß Bollwerk, das Natur für ſich erbaut, der Anſteckung und Hand des Kriegs zu trotzen.“ Wozu braucht Natur ein Bollwerk für ſich? Die Natur wird doch nicht angeſteckt, gegen ſie wird doch kein Krieg geführt! Die inſulare Lage Englands macht den Dichter oft ſtolz, noch an mehreren andern Orten preist er ſie „als eine Mauer gegen auswärtige Angriffe.“ Und doch haben die Römer, dann die Angeln und Sachſen, dann die Normänner, dann die Dänen, dann die Franzoſen die Inſel angegriffen und erobert. Ja wenige Scenen weiter iſt Bolingbroke in England gelandet trotz der ſchützenden Mauer der See.

Gerade heraus, dieſe Rede iſt ein unendlicher Wortſchwall, der niemanden warm machen kann. Der Gedanke, einem Sterbenden eine längere Weiſſagung in den Mund zu legen, iſt recht ſchön. Das Leben flackert noch einmal auf vor dem Erlöſchen. Aber die Rede muß gut gemacht ſein. Auch Schiller hat etwas Aehnliches. Die Scheiderede des ſterbenden Attinghauſen iſt ſchön und ergreifend. Auch der ſterbende Talbot in der Jungfrau von Orleans, der ſterbende Valentin im Fauſt ſprechen klare, erſchütternde Worte. Man

vergleiche diese Scenen mit der eben besprochenen Shakespeare's und man wird finden, auf welcher Seite Poesie ist.

Uebrigens bin ich weit davon entfernt, den Patriotismus Shakespeare's zu tadeln, auch will ich mit der prahlerischen Ueberschwänglichkeit nicht rechten, nur soll man nicht sagen, daß er mit „Adlerfluge" in übermenschlicher Parteilosigkeit über den Dingen schwebe.

Doch wir kommen von unserem Thema ganz ab. Ich sprach von den Charakteren des Stücks. Von den bedeutendsten habe ich meine Meinung gesagt. Die übrigen sind mehr oder weniger hervortretend. Der Herzog Gaunt ist am gelungensten. Er redet dem König scharf ins Gewissen. Der Herzog York ist ein schwächlicher, schwatzhafter Mann; solche Charaktere sind nur mit einem Anstrich von Komik zu brauchen. Shakespeare hat später den Polonius in Hamlet so behandelt. Von den übrigen, den Lords und Aristokraten, tritt keiner hervor, sie sind mehr oder weniger nur Beiläufer. Keiner weiß etwas, keiner erreicht etwas. Die Günstlinge des Königs treten fast nur auf, um zum Tode geführt zu werden. Keiner vermag im Geringsten unsere Theilnahme zu erwecken. Und ein Charakter, der das nicht kann, ist — eine flaue Rolle. Die Königin ist sehr unbedeutend und nur passiv. Die Herzoginnen von Gloster und York gehen spurlos vorüber. Dann die Hoffräuleins, die Hauptleute, Boten, Stallknechte, Mörder — das ist eine Fülle von flauen Rollen, die sich kaum über die Comparserie erheben.

Ein Stück aber, das schlecht gebaut ist, dessen Handlung uns keine Theilnahme einflößt, dessen Charaktere uns kein Interesse abnöthigen, kann ich nicht als ein „Meisterstück" anerkennen.

Doch hat das Stück für mich etwas Auffallendes. In keinem andern Stücke ist mir so viel Schönrednerei, Wortschwall und Schwulst vorgekommen. Ich habe Ihnen schon einige Proben vorgelesen, ich muß Sie noch mit andern behelligen.

Bolingbroke sagt:

„Denn je krystallner sonst der Himmel glüht,
Je trüber scheint Gewölk, das ihn durchzieht."

Der krystallne Himmel ist blau, der glühende ist roth, er kann nicht beides zugleich sein.

Ich übergehe die großwortigen Anschuldigungen, die sich Bolingbroke und Norfolk einander ins Gesicht schleudern, denn ich scheue die Mühe des Abschreibens.

Norfolk sagt:

„O wende mein Monarch sein Antlitz weg
Und heiße taub sein Ohr ein Weilchen sein,
Bis ich die Schmach von seinem Blut erzählt."

Wie? Er will dem König Bolingbroke's Schuld erzählen und dazu soll der König das Antlitz wegwenden und sein Ohr taub sein lassen! Da kann er ja nicht hören, was er eben hören soll!

Der König sagt:

„Weil unser Aug' den grausen Anblick scheut
Von Wunden, aufgepflügt durch Nachbarschwerter,
Und weil uns dünkt: der stolze Adlerflug
Ehrsücht'ger himmelstrebender Gedanken,
Und Neid, der jeden Nebenbuhler haßt,
Hab' euch gereizt, zu wahren unsern Frieden,
Der in der Wiege unsres Landes schlummernd
Die Brust mit süßem Kindes-Odem schwellt,

Der aufgerüttelt nun von lärm'gen Trommeln,
Sammt heiserer Trompeten wildem Schmettern,
Und dem Geklirr ergrimmter Eisenwehr,
Aus unsern stillen Grenzen schrecken möchte —
Den holden Frieden, daß wir waten müßten
In unserer Anverwandten Blut" — u. s. w.

Das ist Schwulst, Wortschwall.

Als Norfolk verbannt wird, sagt er:

„Mein mütterliches Englisch soll ich missen,
Und meine Zunge nützt mir nun nicht mehr,
Als ohne Saiten Laute oder Harfe,
Ein künstlich Instrument im Kasten, oder,
Das, aufgethan, in dessen Hände kommt,
Der keinen Griff kennt, seinen Ton zu stimmen,
Ihr habt die Zung' in meinem Mund gekerkert,
Der Zähn' und Lippen doppelt Gitter war,
Und dumpfe, dürftige Unwissenheit
Ist mir zum Kerkermeister nun bestellt."

Welch entsetzlicher Wortschwall! Und welche Lächerlichkeit, über die Verbannung nur deßhalb zu klagen, weil man die Sprache des fremden Landes nicht kennt. Als ob sich die nicht lernen ließe!

York sagt:

„Verzeiht mir, wenn es euch gefällt, wo nicht,
Nun so gefällt mir, daß ihr nicht verzeiht."

Wie kommt York zu dieser Wortspielerei? Die Shakespearomanie nimmt diese Wortspielerei in Schutz und behauptet, daß nur eine gewisse Classe von Personen dieselbe treibe. Wir sehen aber, daß diese Wortspielerei überall vorkommt, daß sie also eine Eigenthümlichkeit des Dichters ist,

nicht aber ein wohl angebrachter Charakerzug an einzelnen Perſonen.

Die Königin ſagt:

„Ich habe keinen Grund,
Warum ich Gram als Gaſt willkommen hieße,
Als daß ich einem ſüßen Gaſt, wie Richard,
Das Lebewohl geſagt; dann denk' ich wieder:
Ein ungebornes Leiden, reif im Schooß
Fortuna's, naht mir, und mein Innerſtes
Erbebt vor nichts und grämt ſich über was,
Das mehr als Trennung iſt von dem Gemahl."

Spricht eine liebende Gattin ihren Schmerz über die Trennung von dem Gatten in ſolchen ſpitzfindigen Worten aus?

Buſhy antwortet ihr:

„Das Weſen jedes Leids hat zwanzig Schatten,
Die ausſehn wie das Leid und es nicht ſind;
Das Aug des Kummers, überglast von Thränen,
Zertheilt ein Ding in viele Gegenſtände,
Wie ein gefurchtes Bild, grad' angeſehen,
Nichts als Verwirrung zeigt; doch ſchräg betrachtet
Geſtalt läßt unterſcheiden; ſo entdeckt
Eur' holde Majeſtät, da ſie die Trennung
Von dem Gemahl ſchräg anſieht, auch Geſtalten
Des Grams mehr zu bejammern als er ſelbſt,
Die grade angeſehen nichts ſind als Schatten
Deß, was er nicht iſt. Drum Gebieterin,
Beweint die Trennung, ſeht nichts mehr darin,
Was nur des Grams verfälſchtem Aug' erſcheint,
Das Eingebildetes als wahr beweint?"

Wird Jemand mit solchen Worten eine trennende Gattin zu trösten suchen? Und diese Worte sind nicht nur geschraubt und spitzfindig, sie sind geradezu unverständlich. Was ist das für ein gefurchtes Bild, das man gerade oder schräg ansehen kann. Es gibt eine Spielerei, wo man ein Bild in Streifen zerschneidet und diese so zusammen klebt, daß man gerade ausschauend einen Kopf; von rechts, also schräg schauend ein Pferd; von links schauend ein Haus sieht. Ist ein solches Bild gemeint? Das gäbe allerdings eine verständliche Erklärung. Aber hat dieser Vergleich nur einen Funken von Poesie?

Die Königin sagt weiter:

„O Gram, du bist Wehmutter meines Weh's,
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn.
Nun ist der Seele Mißgeburt erschienen,
Mir keuchenden und kaum entbundnen Mutter,
Ist Weh auf Weh und Leid auf Leid gehäuft."

Welch unverständlicher Wortschwall!
Die Königin fährt fort:

„Ich will verzweifeln und will Feindschaft halten
Mit falscher Hoffnung, diese Schmeichlerin,
Schmarotzerin, Rückhalterin des Todes,
Der sanft des Lebens Bande lösen möchte,
Das Hoffnung hinhält in der höchsten Noth."

Spricht sich eine wahre Empfindung in solchen verzwickten Worten aus?

Oswald. In der That klingt dieß etwas verzwickt. Allein Sie müssen bedenken, daß das nur Uebersetzung ist, im Originale klingt das vielleicht viel einfacher.

Reinhold. Auch dieser Einwurf ist nicht stichhaltig.

Das dritte Wort der Shakespearomanie ist, wir sind stolz darauf Shakespeare uns erworben zu haben. Das soll heißen: er ist durch unsere Uebersetzungen deutsches Eigenthum geworden. Also müssen wir die Uebersetzungen als Original betrachten.

Hellmuth. Und wenn auch Schlegel, von dem ja diese Uebersetzung ist, in der Form der Sprache etwas holprig sein sollte, den Sinn, die Gedanken hat er doch treu gegeben, wenn viel Sinn darin steckt, daß jemand, der eine traurige Nachricht bringt, „Wehmutter des Grams" genannt wird.

Bushy sagt:

„Der Wind befördert Zeitungen nach Irland,
Doch keine kommt zurück."

Richard von Irland zurückkommend sagt:

„Ich grüße weinend, lächelnd dich, mein Land.
Nähr' deines Herren Feind nicht, liebe Erde,
Dein Süßes lab' ihm nicht der Räubersinn,
Nein, laß sich Spinnen, die dein Gift einsaugen,
Und träge Kröten in den Weg ihm legen.
Zu plagen die verrätherischen Füße,
Die dich mit unrechtmäß'gen Tritten stampfen.
Beut scharfe Nesseln meinen Feinden dar,
Und pflücken sie von deinem Busen Blumen,
Laß, bitt' ich, Nattern lauernd sie bewachen,
Die mit der Doppelzunge gift'gem Stich
Den Tod auf deines Herren Feinde schießen.
Lacht nicht der unempfundenen Beschwörung:
Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schnöden Waffen unterliegt."

Einige Verse weiter sagt er:

„Entmuthigender Vetter, weißt du nicht,
Wenn hinter'm Erdball sich das spähende Auge
Des Himmels birgt, der untern Welt zu leuchten,
Dann schweifen Dieb' und Räuber ungesehen
Zu Mord und Freveln blutig hier umher.
Doch wenn es um den ird'schen Ball hervor
Im Ost der Fichten stolze Wipfel glüht
Und schießt sein Licht durch jeden schatt'gen Winkel,
Dann stehn Verrath, Mord, Greuel, weil der Mantel
Der Nacht zerrissen ist von ihren Schatten,
Bloß da und nackt und zittern vor sich selbst.
So, wenn der Dieb, der Meuter Bolingbroke,
Der all die Zeit her nächtlich hat geschwärmt,
Indeß wir bei den Antipoden weilten
Uns auf sieht steigen in des Ostens Thron,
Wird sein Verrath im Antlitz ihm erröthen,
Er wird des Tages Anblick nicht ertragen,
Und selbst erschreckt vor seiner Sünde zittern.
Nicht alle Fluth im wüsten Meere kann
Den Balsam vom gesalbten König waschen,
Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen.
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold."

Welche lächerliche Prahlerei! Welch entsetzlicher Wortschwall!

Damit Sie sehen, daß alle Personen diese schwulstige

Sprache sprechen, ist hier die Meldung des Sir Scroop, eines Edelmannes.

„Gern seh ich Eure Hoheit so gerüstet
Des Mißgeschickes Zeitung zu ertragen
Gleich wie ein stürmisch ungestümer Tag
Die Silberbäch' aus ihren Ufern schwellt,
Als wär die Welt in Thränen aufgelöst,
So über alle Schranken schwillt die Wuth
Des Bolingbroke eu'r banges Land bedeckend."

Wo in aller Welt wird eine militärische Meldung in so bilderreichem Style gebracht! Der eben noch so prahlerische König ist nach dieser Meldung gründlich verzagt und sagt:

„Von Trost rede niemand,
Von Gräbern sprecht, von Würmern, Leichensteinen!
Macht zu Papier den Staub, und auf den Busen
Der Erde schreib' ein regnicht Auge Jammer!
Vollzieher wählt und sprecht von Testamenten;
Nein, doch nicht, denn was können wir vermachen,
Als unsern abgelegten Leib dem Boden?
Hat Bolingbrocke doch unser Land und Leben,
Und nichts kann unser heißen als der Tod,
Und jenes kleine Maß von dürrer Erde,
Die dem Gebein zur Rind' und Decke dient.
Um's Himmels willen laßt uns niedersitzen
Zu Trauermählern an der Könige Tode.
Wie die entsetzt sind, die im Krieg erschlagen,
Die von entthronten Geistern heimgesucht,
Im Schlaf' erwürgt, von ihren Frau'n vergiftet,
Ermordet alle; denn im hohlen Cirkel,

Der eines Königs sterblich Haupt umgibt,
Hält seinen Hof der Tod; da sitzt der Schalksnarr,
Höhnt seinen Staat und grinst zu seinem Pomp;
Läßt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt
Den Herrscher spielen, droh'n, mit Blicken tödten,
Flößt einen eiteln Selbstbetrug ihm ein,
Als wär' dieß Fleisch, das unser Leben einschanzt,
Unüberwindlich Erz, und so gelaunt
Kommt es zuletzt und bohrt mit kleinen Nadeln
Die Burgmau'r an — und König, gute Nacht.
Bedeckt die Häupter, höhnt nicht Fleisch und Blut
Mit Ehrbezeugung; werft die Achtung ab,
Gebräuche, Sitt' und äußerlichen Dienst."

Muß man nicht diese Reden mehrmals lesen, sie mühsam construiren, um nur den Sinn der Worte zu fassen? Und hat man den, was hat man da? Gegen diesen Reichthum an Phrasen sind Schiller und Lessing allerdings arme Schlucker. Hören Sie noch einen Satz. Richard sagt:

„Wir sind erstaunt. So lange standen wir,
Die scheue Beugung eures Knies erwartend,
Weil wir für dein rechtmäßig Haupt uns hielten.
Und sind wir das, wie dürfen deine Glieder
Der ehrerbiet'gen Pflicht vor uns vergessen?
Sind wir es nicht, so füg' uns Gottes Hand,
Die uns entlassen der Verwalterschaft.
Wir wissen: keine Hand von Fleisch und Blut
Kann unsres Scepters heil'gen Griff erfassen,
Als durch Entweihung, Raub und Anmaßung.

(Wenige Verse vorher hat er von der Menge Könige gesprochen, die abgesetzt und ermordet worden.)

Und denkt ihr schon, daß alles so wie ihr,
Den Sinn verkehrt, da sie von mir ihn kehrten,
Und daß wir bloß sind und der Freunde ledig,
So wißt denn: der allmächtige Gott, mein Herr,
Hält in den Wolken Musterung von Schaaren
Der Pestilenz, uns beizustehn; sie werden
Noch ungeborne Kinder deren treffen,
Die an mein Haupt befallen sind erheben
Und meiner Krone kostbar'n Schmuck bedrohn."

(Das eben sind die überspannten Begriffe von dem Gottesgnadenthema.)

„Sagt Bolingbroke,
Gefährlicher Verrath sei jeder Schritt
Auf meinem Land gethan, er kommt zu öffnen
Des blut'gen Krieges purpurn Testament.
Doch eh die Kron', um die er wirbt, in Frieden
Die Schläf' ihm deckt, da werden blut'ge Schläfen
Von zehentausend Muttersöhnen übel
Dem blüh'nden Antlitz Englands stehn, verwandeln
Die Farbe ihrer Mädchen blassen Frieden,
In scharlachne Entrüstung und bethau'n
Der Auen Gras mit Englands echtem Blut."

Doch es sei genug, mich dünkt es sei schon zu viel der Beispiele. Mit diesen endlosen Reden geht der König durch das ganze Stück und wer von den andern Personen irgend zu Worte kommt, antwortet eben so schwulstig und langathmig. Beachten Sie wohl wie der Dichter die Epitheta und Attributiven überhaupt häuft. Ihm genügt nicht der Schlange giftige Zunge, er sagt: die giftige Doppelzunge. Ihm genügt nicht des blutigen Krieges Testament, er sagt:

des blutigen Krieges purpurn Testament. Ihm genügt nicht die Beugung des Knies zu erwarten, er sagt: die scheue Beugung eures Knies. Ihm genügt nicht zu sagen: Blut bedeckt die Auen, er sagt: der Auen Gras. An einer andern Stelle sagt er: der Schooß des guten alten Abrahams. Abrahams Schooß ist eine gebräuchliche Redensart, aber dazu die Epitheta „gut und alt" beizusetzen, ist — lächerlich. Dieser übermäßige Gebrauch von Attributiven ist das echte Zeichen von Schwulst. Der Mutter Schooß entstammen ist eine bildliche Redensart, die so sprichwörtlich geworden, daß wir an das Bildliche nicht mehr denken. Shakespeare muß aber das Bild deutlich haben, er sagt: er entsproß der Höhle von seiner Mutter Schooß. Das Epos mag viele Attributiven gebrauchen, es hat ja zuweilen die Aufgabe zu beschreiben und Gegenstände anschaulich zu machen. Allein das Drama hat diese Aufgabe nur selten und darum sind die gehäuften Attributiven im Drama unerträglich. Wenn Shakespeare ein Bild oder ein Gleichniß braucht, so malt er dasselbe gewöhnlich so weitläufig aus, bis das Verglichene zu dem Gleichniß nicht mehr paßt. Wenn die Shakspearomanie in diesem Wust von großen Worten, von Bildern und Gleichnissen die Poesie zu finden meint, so muß ich widersprechen. Je einfacher die Rede ist und scheint, desto poetischer ist sie. Dieser Pomp der Rede ist theatralisch, aber nicht dramatisch. Theatralisch mag die Scenerie eines Stückes sein, sobald aber die Personen theatralisch werden, sind sie unwahr und darum zu verwerfen. Die pomphafteste Darstellungsweise, der Stelzenschritt der englischen Schauspieler ist schon in Shakespeare's Worten zu erkennen.

Diese Häufung von Bildern ist der Shakespearomanie

keineswegs entgangen, aber sie sucht allerhand Entschuldigungen. So sagt sie: „Charakteristische Zweckmäßigkeit ist hier nicht anwendbar, denn diese Fülle ist das Charakteristische an Shakespeare selbst.“ Ganz recht, aber dieses Charakterische ist es ja eben was ich tadelnswerth finde. Ich finde es hinkend und schielend.

Reinhold. Aber es hinkt mit Grazie, es schielt mit so geistreichem Ausdruck.

Hellmuth. Die Shakespearomanie sagt: „Wenn wir das Uebermaß von Bildern tadeln, fragt sich am Ende, ob nicht der Dichter geschmackvoller ist, als wir.“ Dann allerdings entsagen wir jedem Urtheil. Dann brauchen wir überhaupt nicht zu kritisiren und müssen alles in gutem Glauben hinnehmen. Seltsam daß diese Weisheit den Shakespearomanen nie einfällt, wenn sie an Goethe, Schiller, Lessing herum mäkeln. Ich hege wenigstens die Ueberzeugung, daß diese drei mehr Geschmack haben, als alle Shakespearomanen zusammen genommen.

Ein anderer Ausspruch lautet: „Durch diese bilderreiche Sprache thut Shakespeare eben kund, daß er die Wirklichkeit nur spielt, nicht gibt.“ Dieser Ausspruch scheint mir nahe an Unsinn zu streifen. Der Dichter spielt allerdings, indem er uns ein Bild der Wirklichkeit gibt, allein wir sollen doch vergessen, daß er spielt, wir sollen im Augenblicke der Anschauung seines Bildes glauben, die Wirklichkeit zu sehen. Wenn uns nun der Dichter durch seinen Bilderreichthum immerfort erinnert, daß alles nur Spiel sei, so verdirbt er sich ja selbst den Zweck. Er macht es dann wie der Schreiner im Sommernachtstraum, der den Löwen spielt und den Zuschauern immer zuruft: erschreckt nicht, ich bin kein Löwe, sondern der Schreiner.

Noch eins anzuführen, Heine, der auch über Shakespeare's Frauencharaktere ziemlich überschwenglich geschrieben hat, dem ich aber nicht recht traue, denn er war ein arger Schalk und seine deßfallsigen Aufsätze waren vom Buchhändler bestellt, sollten dazu dienen, Kupferstiche zu erläutern, mußten also lobend sein; Heine also sagt: „Der Euphuismus Shakespeare's ist die Sprache seiner Zeit, Uebertreibung der Zierlichkeit, geschraubter Styl und geschraubte Wortbildung, Witzspielerei, Geistesschnörkeleien, werden von beschränkten Geistern bewundert, sind aber nur eine Aeußerlichkeit, eine Zeitbedingung." Eine Aeußerlichkeit ist der Euphuismus weniger als eine Geschmacklosigkeit. Daß er in jener Zeit für geschmackvoll galt, entschuldigt die Zeitgenossen, die so schrieben. Demnach verdient Shakespeare Entschuldigung, daß er sich oft nicht über den Geschmack seiner Zeit erheben konnte, allein wenn er so viel Entschuldigung in Anspruch nimmt, kann er doch nicht der „Dichter aller Zeiten sein, der gesetzgeberische Genius, dem alle andern blind folgen müssen."

Ich will hier noch eines Ausspruches erwähnen, der mich immer empört, der mir immer das Blut rebellisch gemacht hat. Die Shakespearomanie, indem sie die mancherlei gerügten Schwächen zugibt, sagt: ein Auswuchs, der einer Blumenstaude die Gestalt zerstört, kann an der Eiche selbst eine Zierde des Wuchses sein. Da haben wir den Standpunkt: Shakespeare ist eine Eiche, die andern Dichter sind Stauden. Und unsere großen Dichter mit, sie sind nur Stauden gegen die Eiche Shakespeare. Denn derselbe Shakespearomane, von dem dieser Ausspruch herrührt, sagt: „In meinen Urtheilen über die deutschen Dichter habe ich streng geurtheilt, Shakespeare gegenüber, denn ich habe sie an

diesen Maßstab gehalten." Ich bekenne, daß ich für diesen Ausspruch die richtige Bezeichnung nicht angeben will.

Reinhold. Und die wäre?

Hellmuth. Gerade heraus gesagt: unverschämt. Shakespeare der Maßstab für Schiller, Lessing, Goethe! Und das Ergebniß dieser Messung? Shakespeare eine Eiche, die andern Stauden. Allein ein Gleichniß, ein Bild beweist niemals etwas, am wenigsten aber ein falsches Bild. Hier wird eine Eiche mit einer Staude verglichen; gut. Beide haben einen Auswuchs, gut. Allein wenn das Bild richtig sein soll, so muß doch der Auswuchs in richtigem Verhältniß zur Staude und Eiche stehen. Einem Auswuchs, der im Verhältniß zur Staude so groß ist, daß er sie entstellt, muß doch ein Auswuchs entgegengestellt werden, der auch im Verhältniß zur Größe der Eiche so übertrieben ist. Und der wird dann eine Eiche eben so entstellen, wie die Staude entstellt wird.

4.

Bei der nächsten Zusammenkunft der kleinen Shakespearegesellschaft nahm Hellmuth das Wort und sagte: „Ich habe mir vorgenommen, bei meinen ferneren Auseinandersetzungen viel, viel kürzer zu sein, ich wollte namentlich alle wörtlichen Ausführungen vermeiden. Indem ich aber die jetzt folgenden Stücke, Heinrich IV., erster und zweiter Theil, zur nochmaligen Durcharbeitung vornahm, stieß ich gleich im Anfang auf eine Rede, welche an Weitschweifigkeit fast alles übertrifft. Sie muß ich noch mittheilen, da sie zugleich die Einleitung

in die beiden Stücke bildet. König Heinrich IV. beginnt also:

„Erschüttert wie wir sind, von Sorge bleich,
Ersehn wir doch für den geschenkten Frieden
Zu athmen Zeit und abgebrochne Laute
Von neuem Kampf zu stammeln, welcher nun
Beginnen soll an weit entlegnem Strand.
Nicht mehr soll dieses Bodens durst'ger Schlund
Mit eigner Kinder Blut die Lippen färben,
Nicht Krieg mehr ihre Felder schneidend furchen,
Noch ihre Blumen mit bewehrten Hufen
Des Feinds zermalmen; die entbrannten Augen,
Die, eines trüben Himmels Meteore
Von Einer Art, erzeugt aus Einem Wesen,
Noch jüngst sich trafen in dem innern Sturm
Und wilden Drang der Bürger Metzelei:
Sie werden nun, gepaart in schönen Reih'n,
Den gleichen Weg ziehn und nicht mehr entgegen
Bekannten stehn, Blutsfreunden, Bundsgenossen.
Der Krieg wird, wie ein Messer ohne Scheide,
Nicht seinen Herrn mehr schneiden. Darum Freunde,
So weit hin bis zur Grabesstätte Christs,
Deß Krieger nun, mit heil'gem Kreuz
Wir sind gezeichnet und zum Streit verpflichtet,
Woll'n wir ein Heer von Englischen sofort
Ausheben, deren Arm im Mutterschooße
Geformt schon ward zu jagen jene Heiden
Im heil'gen Lande, über dessen Hufen
Die segensreichen Füße sind gewandelt,
Die uns zum Heil vor vierzehnhundert Jahren
Genagelt wurden an das bittre Kreuz."

Ich hoffe, Sie haben genug an dieser Probe. Auch in diesen Stücken drängt sich, wo es geht, eine langathmige Rede an die andere. Die Englischen, deren Arm im Mutterschooße geformt schon ward die Heiden zu jagen, ist gewiß ein kühner Ausdruck.

Die beiden Stücke Heinrich IV. haben zusammen zehn Akte. Sie hängen genau zusammen, sind also als Ein Stück aufzufassen.

Sie zerfallen in zwei ganz verschiedene Theile, in das eigentliche Drama, und dazwischen gestreute komische Scenen, die erst am Schluß sich ein wenig mit dem Drama berühren. Diese beiden Theile müssen durchaus getrennt betrachtet werden, wie sie auch der Dichter ganz verschieden behandelt hat, indem das Drama in Versen, der andere Theil in Prosa geschrieben ist.

Es ist durchaus nicht leicht, über die Fülle von Personen und Scenen, die sich in den zehn Akten auf- und durcheinander drängen, eine klare Anschauung zu gewinnen. Man muß versuchen erst das Allgemeine festzuhalten. Der Inhalt oder die Handlung des Drama's, d. h. des ersten Theiles des Stückes ist sehr einfach, fast dürftig, wenn man von den Episoden absieht.

König Heinrich IV. ist bei Anfang des Stückes in Kriege mit Wales auf der einen, mit Schottland auf der andern Seite verwickelt. Letzteren Krieg beendet siegreich der Feldherr des Königs, Heinrich Percy, genannt Heißsporn. Als er zurückkommt, entzweit er sich mit dem König, der die Auslieferung der gemachten Gefangenen fordert, sich aber weigert seinerseits den Schwager Heißsporns, der in Wales Gefangener ist, auszulösen. Der König ist schroff und verletzend, Heißsporn aufbrausend und jähzornig. Der Letztere

wendet sich nun gegen den König und läßt sich in eine Verschwörung gegen ihn ein, zu welcher er sich mit den Schotten und Walisern verbündet. Es kommt zum Kampfe, der König siegt, Heißsporn fällt. Hier schließt der erste Theil. Der zweite Theil ist stellenweise eine Wiederholung des ersten. Ein neuer Bund tritt gegen den König auf, der auf die niederträchtigste Art besiegt wird, indem man die Verbündeten in das Lager lockt, ihnen Erfüllung aller ihrer Anträge verspricht, und sie gefangen nimmt und zum Tode verurtheilt, nachdem sie im Vertrauen auf das gegebene Wort ihre Truppen entlassen haben. Der König stirbt dann eines natürlichen Todes und sein Sohn tritt als Heinrich V. die Regierung an. Dieser magere Inhalt gestaltet sich nirgends zu einer dramatischen Entwicklung, nicht zu einem befriedigenden Abschlusse.

Dennoch steckt in diesem Inhalte ein tüchtiger, ich möchte fast sagen echt dramatischer Kern, der freilich auf den ersten Blick nicht erkennbar ist, weil er von einer Fülle von episodischem Beiwerk überwuchert ist. Dieser Kern ist die Entwicklung und Wandlung des Charakters des Prinzen von Wales, des nachmaligen Königs Heinrich V., der eigentlich die Hauptperson des Stückes ist.

Der Prinz von Wales ist ein durchaus tüchtiger ehrenwerther Charakter, der aber im Uebermuth der tollen Jugendlust sich in schlechter Gesellschaft umhertreibt, tausend dumme Streiche macht, auch mancherlei Ausschweifungen fröhnt und von seinem Vater mit Mißmuth angesehen wird. Allein sobald es gilt, statt Possen zu treiben, Ernst zu zeigen, wirft der Prinz seinen Uebermuth bei Seite, zeigt sich als tüchtiger Krieger und Feldherr, denn er ist's, der die Schlacht gegen Heißsporn gewinnt und diesen tödtet. Und sobald er König wird,

benimmt er sich auf die würdigste Weise, stößt die Genossen seines wüsten Lebens von sich und nimmt die Regierung kräftig in die Hand. Mir scheint, das wäre ein prächtiger Stoff zu einem Stücke, für dessen Entwicklung und Aufbau fünf Akte einen hinreichenden Raum böten. Allein indem der Dichter sein Stück aus diesem Stoffe machte und ihn zu zehn Akten ausdehnte, hat er, um diese zu füllen, so viel Beiwerk und Episodisches herbeigebracht, daß man den klaren Ueberblick verliert, und der Held des Stücks gar nicht im gehörigen Lichte hervortritt. Im Gegentheil wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers ungebührlich von der komischen Seite des Stücks in Anspruch genommen, so daß der ernste Schluß nicht mehr recht munden will. Ein einfacher Blick beweist das klar.

Der erste Theil zeigt uns, wie die Empörung Heißsporns entsteht und zum Kampfe treibt, er zeigt uns des Prinzen wüstes Leben, zeigt uns aber auch seine Ermannung und sein tüchtiges Auftreten. Der Sieg über Heißsporn am Schlusse des ersten Theils ist ein ganz guter Abschluß. Der Prinz hat sich als trefflich bewährt, wir haben das Gefühl, er werde ein tüchtiger König sein und sind befriedigt.

Allein der Dichter schließt nicht ab, er fängt dieselbe Geschichte von vorne an. Ein neues Unternehmen gegen den König, das neue Auftreten des wüsten Lebens, das neue Versinken des Prinzen in dasselbe, der an dem neuen Kriege gar nicht theilnimmt, und endlich das neue Ermannen desselben beim Tode seines Vaters.

Der zweite Theil ist also keine Fortsetzung des ersten, sondern mehr ein Abklatsch desselben. Der Grund dieser übermäßigen Ausdehnung des Stücks ist übrigens klar. Der Dichter hatte an der Hauptperson des komischen Theiles, an

Falstaff, so viel Gefallen gefunden, daß er sich nicht von ihm lossagen konnte und ihn noch in neuen Situationen vorführen mochte. Leider sind gerade die neuen Situationen der Art, daß sie den schärfsten Tadel über Falstaff herbeiführen, den der drollige Geselle im ersten Theile nicht verdient.

So erregt das Ganze in zehn Akten viel schwere Bedenken, die nicht auftauchen würden, läge ein abgerundetes Stück von fünf Akten vor uns.

Noch klarer wird das hervortreten, wenn man sieht, wie hier der Dichter mit der Geschichte umgesprungen ist. Das Ganze spielt über zehn Jahre. Der zweite Theil allein spielt zehn Jahre lang. Und in diesen zehn Jahren geschieht nichts, als der neue Aufstand und des Prinzen wüstes Leben? Und der Prinz, der am Schlusse des ersten Theiles als Krieger und Heerführer sich so herrlich ausgezeichnet hat, sinkt nun auf zehn Jahre zurück in sein wüstes Leben! Ich will die andern zahlreichen Anachronismen gar nicht erwähnen; mir soll der Dichter für keinen Anachronismus verantwortlich sein, wenn derselbe einen dramatischen Zweck hat. Allein ein solcher liegt nicht vor. Wenn der König am Schlusse des ersten Theiles stürbe, so wäre das auch ein Anachronismus, allein ein gerechtfertigter, denn wir kämen zu einem abgerundeten Schlusse.

Doch ich breche hier ab und werfe einen Blick auf die Art und Weise, wie die Shakespearomanie das Stück betrachtet. Sie schwelgt in vorhimmlischer Seligkeit. Da heißt es: „Die wundersame, in der gesammten Literatur einzig dastehende Historie.“ „Der erste Blick enthüllt uns in dem entzückenden Meisterstück ein wahres Sündenregister gegen alle Regeln der dramatischen Kunst“ (das unterschreibe ich

aus vollem Herzen!), „während der zweite und dritte Blick uns ganz neue Reihen von Schönheiten enthüllt, Schönheiten höherer Ordnung, die ihren Maßstab in sich tragen.“ (Schönheiten finde ich in dem Stücke nicht, am allerwenigsten höherer Ordnung. Was Schönheiten höherer Ordnung sind, begreife ich nicht, eben so wenig was das für Schönheiten sind, die ihren Maßstab in sich tragen. In dem Begriffe des Maßstabes liegt ja, daß derselbe von außen an ein Ding gelegt wird.)

„Die poetische Gerechtigkeit, das hellst strahlende Feuer in der Krone von Shakespeare's Verdiensten.“

„In der Kunst der Charakteristik findet Shakespeare bei Alten und Neuen auch entfernt nicht seines Gleichen.“

O Schiller, o Lessing, o Goethe, und o ihr manchen Anderen, die wir auch für Dichter gehalten haben, warum seid ihr nicht lieber Schuster oder Schneider geworden! Ihr steht ja alle so tief unter Shakespeare, daß man von euch gar nicht mehr reden darf.

„Shakespeare ist der größte Moralist aller Zeiten.“

„Shakespeare entwickelt in dieser Dichtung eine Vielseitigkeit, eine Objectivität, die selbst bei ihm in Erstaunen setzt und den Dichterfürsten über alle Schranken der Zeit und des Volksgeistes weit hinaus trägt.“

„Der Zaubergarten, in welchen uns der Dichter verstrickt.“

„Es ist so schwer, sich von der wunderbar feinen und wahren Scene zu trennen, als sie gebührend zu würdigen.“

Nicht gebührend würdigen? Ich dächte doch, die Sprache gebe höher fliegende Ausdrücke kaum her.

„Und zwar feiern in ihr gerade neben der Menschenkenntniß und plastischen Kraft des Dichters seine poetische

Gerechtigkeit und sittliche Gediegenheit seiner Weltanschauung einen ihrer schönsten Triumphe."

„Falstaff ist einer der eindringlichsten und wirksamsten Lehrer der Sittlichkeit, welche die Geschichte menschlicher Schwächen uns darbieten kann."

„Man muß sich den Standpunkt klar machen, von dem aus Heinrich IV. zu lesen ist, damit man in dem Gewirr einer wesentlich in Wiederholungen sich fortziehenden Handlung und über dem wunderbaren Reichthum einer Detailzeichnung ohne gleichen den tief angelegten Plan dieser wunderbaren Kunstschöpfung nicht aus den Augen verliere."

Sie sehen: die Shakespearomanen sind würdige Schüler ihres Meisters, an Ueberschwänglichkeit überbieten sie ihn fast. Doch nehme ich Akt von dem letzten Ausspruch. Er redet von einem Gewirr einer wesentlich in Wiederholungen sich fortziehenden Handlung.

Daß solches Gewirr doch nicht dramatisch sein kann, versteht sich von selbst, denn ein Drama verlangt Klarheit, aber kein Gewirr. Was ich bisher von Heinrich IV. gesagt habe, würden Sie mir um so eher zugeben, als die Shakespearomanie es selbst bestätigt, obschon ich nicht begreife, wie diese sich selbst förmlich ins Gesicht schlagen kann, da sie hier von dem tiefsinnigen Baue seiner Dramen, dort von einem Gewirr der Handlung spricht. Beides ist doch der vollkommenste Widerspruch.

Doch gehen wir weiter, untersuchen wir den Bau des Stückes. Die komische Seite des Stückes bildet Falstaff, ein ungemein feister Ritter von dem lockersten Lebenswandel. Zu ihm halten einige lockere Gesellen und der Prinz von Wales, der Thronerbe, der das lustige Leben mitmacht. Auf diese komische Seite gehe ich vor der Hand nicht genauer

ein, weil es dann unmöglich sein würde, in dem „Gewirre“ einen leitenden Faden zu behalten.

Der erste Akt beginnt mit der Scene, in welcher der König die Nachricht von der Niederlage der Schotten erhalten hat.

Die zweite Scene zeigt uns die lockere Gesellschaft von Falstaff u. s. w.

Die dritte Scene zeigt uns wieder den König, dem Heißsporn die Nachricht von der gewonnenen Schlacht bringt, die Rauheit des Königs gegen ihn, dessen Zorn, in dem der Samen der späteren Verschwörung liegt.

Warum der erste Akt drei Scenen hat, ist nicht abzusehen. Die erste und dritte konnten, ja mußten in einen zusammengezogen werden. Mit zwei Worten ist in der ersten Scene zu sagen was nöthig ist, um den Zuschauer zu orientiren. Statt dessen treten so bedeutende Personen, wie der König und seine Lords, auf, sprechen etwas, gehen wieder ab, die Scene wechselt, wechselt noch einmal und der König kommt wieder mit allen Lords. Das ist ein fortwährendes Zerreißen der Handlung in einzelne Stückchen. Die erste mit der dritten Scene vereinigt hätte eine vortreffliche Einleitung gegeben, während das die auseinander gerissenen Scenen nicht thun.

Im zweiten Akt schiebt sich das komische Element des Stücks mit ungeheurer Breite in vier Scenen in die Handlung hinein. Zuerst sehen wir einen Wirthshaushof, in dem einige Kärrner mit einem Stallknecht beschäftigt sind ihre Geschirre zum Aufbruch fertig zu machen. Diese Scene ist das Schmutzigste, was in der Literatur vorkommt. Nicht nur, daß die Personen in der niedrig gröbsten Sprache mit einander verkehren, so daß man förmlich meint, den

Mist des Stalles zu riechen, klagen die Kärrner, daß sie fürchterlich von Flöhen zerstochen seien, worauf einer wörtlich sagt: „Ja sie wollen uns niemals einen Nachttopf geben, da schlagen wir's in den Kamin ab, und die Kammerlauche heckt euch Flöhe wie Froschlaich.“ Diese Scene aus Mist und Schmutz zusammengesetzt, ist um so ekelhafter, da sie eine Episode ist und mit dem Stücke nicht im geringsten Zusammenhange steht.

In der zweiten Scene werden von der lockeren Gesellschaft des Falstaff mit seinen Genossen Reisende angefallen und ausgeplündert, während der Prinz mit einem anderen Genossen wieder die Räuber anfällt und ihnen die Beute abjagt.

In der dritten Scene finden wir Heißsporn auf seiner Burg. Er liest einen Brief, worin ihm jemand — wir erfahren nicht wer das ist — die im Werke befindliche Verschwörung als gefährlich bezeichnet. Heißsporn ist sehr unwillig über den Briefschreiber und verräth in einem Monolog, daß er, der Schotte Douglas, der Waliser Owen Glendower, und mehrere andere entschlossen sind, den König anzugreifen. Dann kommt sein Weib und beklagt sich, daß er sie in der letzten Zeit so vernachlässigt habe. Heißsporn verlangt sein Pferd. Seine Frau will wissen wohin er reite. Er sagt es ihr nicht. Diese Scene ist nun das Entzücken der Shakespearomanie, und in der That ist sie anmuthig und gefällig. Nur ist sie wieder eine Episode. Denn Heißsporns Frau erfährt nicht, wohin er reitet, allein da er es nicht sagt, erfahren wir es auch nicht. Die ganze Scene ist also umsonst da, man kann sie weglassen, ohne daß der Zusammenhang des Stücks im geringsten gestört wird. Also wieder eine Episode im vollsten Sinne

des Wortes. Die vierte Scene spielt im Wirthshause, wo die lockere Gesellschaft zusammen kommt. Die ganze breite Scene hat keine eigentliche Handlung, sondern es wird eben nur Spaß gemacht. Der Prinz foppt einen armen Küfer, Falstaff lügt höchst ergötzlich von seinen Heldenthaten bei dem Ueberfall im Wald; der Prinz beweist ihm, daß er ausgerissen sei, dann spielt Falstaff den König, dann der Prinz, zuletzt kommt der Sheriff, der die Räuber sucht und vom Prinzen beschwichtigt wird, der vollen Ersatz leistet.

Die ganze Scene ist voll frischen Lebens und oft drastischer Komik. Allein sie ist nur ein Genrebild, und wenig mehr als eine Episode. Aber ich möchte hier nichts tadeln. Die frische Laune, der Witz, der in dem Ganzen sprudelt, sind höchst ergötzlich, und die Figur des Falstaff ist von der gelungensten Komik.

Der dritte Akt führt uns mitten in die Verschwörung. Heißsporn, sein Oheim Worcester, sein Schwager Mortimer und der Waliser Glendower besprechen sich über ihre Pläne und über die Theilung nach dem Siege. Ueber den wunderlichen Glendower muß ich später sprechen. Wenn wir nun im Anfange dieser Scene mitten in der Handlung sind, mitten im Drama, so führt uns die folgende Scene wieder herum. Sie ist das Seltsamste und Wunderlichste, was je ein Dichter geschrieben hat. Mortimers Frau, die Tochter Glendowers, tritt auf mit Heißsporns Gattin. Lady Mortimer spricht nur wälsch, versteht kein englisch, ihr Mann versteht nur englisch und kein Wort wälsch. Lady Mortimer spricht mehreremale wälsch, was Niemand als ihr Vater versteht. Es scheint, daß Shakespeare auch kein Wälsch verstanden hat, denn er schreibt ihr keine Worte vor, sondern sagt nur: sie spricht wälsch. Seltsameres kann es

doch nicht geben, als daß zwei Personen auftreten und in einer Sprache reden, die weder die anderen Personen, noch das Publikum, noch der Dichter versteht. Dann legt sich Mortimer in den Schooß seiner Frau, Musik ertönt und sie singt ein wälsches Lied, was wieder kein Mensch versteht. Heißsporn legt sich auch in den Schooß seiner Frau und spricht einige frivole Witze. Was die ganze Scene soll, ist mir nicht klar geworden. Soll sie Heißsporn mit seiner Frau im Gegensatz zu den andern Personen charakterisiren? Das wäre eine Möglichkeit. Wahrscheinlicher ist es, daß der Dichter eine Verspottung des walisischen Wesens in Denkart und Sprache beabsichtigt, denn Heißsporn sagt: er wolle lieber eine irländische Dogge heulen, als wälsch singen hören. Ob die ganze Scene ernst oder komisch gemeint ist, läßt sich nicht deutlich erkennen. Jedenfalls liegt wenig Sinn darin, daß Mortimer und seine Frau einander nicht verstehen. Zwei Leute in so innigen Beziehungen lernen sich schon verstehen, selbst mit der Sprache. Denn dazu sind ein paar Dutzend Wörter nöthig, die zwei Liebende in einer Stunde von einander lernen.

Kurz die ganze Scene ist wunderlich und unbegreiflich, und da sie auf die Handlung nicht den entferntesten Einfluß hat, ist sie wieder eine Episode.

Die nächste Scene gibt zu manchem Bedenken Anlaß. Sie spielt zwischen dem König und dem Prinzen. Der König macht dem Prinzen die bittersten Vorwürfe über seinen schlechten Umgang, über sein liederliches Leben. Der Prinz vertheidigt sich so gut er kann, meint, daß vieles erlogen und übertrieben dargestellt sei, und verspricht, sich in dem bevorstehenden Kampfe gegen die Empörer als tüchtig zu bewähren. Der König ist versöhnt und überträgt dem Prinzen den Oberbefehl.

Der Kern dieser Scene ist vortrefflich und dramatisch, er bringt uns in der Handlung einen Schritt vorwärts. Allein die Ausführung ist furchtbar weitschweifig. Der König hat mit seinen Vorwürfen vollkommen Recht, nur sind sie zu lang. Dann erzählt er von sich und seinem Benehmen in der Jugend, von dem Benehmen des Königs Richard, den er vom Throne gestürzt, von der Ritterlichkeit Heißsporns, den er zum Muster aufstellt. Wenn wir das vorige Stück, Richard II., kennen, ist vieles überflüssig; wenn wir es nicht kennen, bekommen wir doch keine klare Anschauung. Heißsporns Tüchtigkeit als Ritter haben wir gesehen. Demnach sind von den hundertdreißig Versen, die der König spricht, sehr viele überflüssig. Durch diese endlosen Reden wird der Eindruck der an sich hübschen Scene unendlich abgeschwächt.

Nach dieser sehr ernsten Scene folgt wieder eine im Wirthshaus, wo sich Falstaff mit der Wirthin herumschimpft. Auch der Prinz kommt dazu. Ich hätte ihn nach seinem Gespräche mit dem König recht gern hier vermißt, er gefällt mir nicht mehr hier. Da er obendrein nichts thut als Falstaff anzukündigen, daß er mit in den Kampf ziehen soll, so ist die ganze Scene wieder eine überflüssige Episode.

Vom vierten Akt an drängt er rasch zu Ende, die Scenen wechseln in großer Eile.

Erste Scene. Lage der Rebellen, Heißsporn, Worcester und Douglas. Nachricht, daß Northumberland, Heißsporns Vater und Mitrebell nicht kommen kann. Zweite Nachricht, daß der König mit 30,000 Mann ausrücke.

Zweite Scene. Falstaff hat eine Compagnie des ärmlichsten Gesindels zusammengebracht und das Werbegeld in die Tasche gesteckt. Der Prinz trifft ihn und tadelt die elende Mannschaft. Eine kurze Episode.

Dritte Scene. Im Lager der Rebellen. Der Angriff auf den König wird berathen. Da kommt vom König ein Gesandter, der Versöhnung und Friede anbietet. Heißsporn hat keine Lust darauf einzugehen, will es aber überlegen.

Vierte Scene. Der Erzbischof von York, den wir noch gar nicht gesehen haben, der aber zu den Rebellen hält, sendet einen Boten mit Briefen aus, und will noch mehr Briefe schreiben. Die ganze Scene greift nicht im mindesten in die Handlung ein und ist die müßigste Episode von der Welt.

Fünfter Aufzug. Erste Scene. Im Lager des Königs. Der König, der Prinz, Prinz Johann, sein Bruder, Sir Walther Blunt, Falstaff, Worcester kommt, von Heißsporn gesandt, mit dem König zu unterhandeln. Der König gibt guten Bescheid und ist geneigt zur Versöhnung. Worcester geht ab.

Zweite Scene. Lager der Rebellen. Worcester kommt von seiner Sendung zurück. Da er den Versprechungen des Königs nicht traut, verschweigt er den guten Bescheid, den er erhalten. Etwas unbegreiflich bringt ein Bote die Nachricht: der König rücke an, der doch sicher auf Annahme seiner guten Bedingungen wartet. Heißsporn gibt nun auch Befehl zum Angriff.

Dritte Scene. Schlachtfeld. Douglas und Blunt treten auf und fechten. Blunt fällt. Douglas meint den König erschlagen zu haben. Heißsporn kommt und belehrt ihn vom Gegentheil. Beide ab. Falstaff kommt, zu ihm der Prinz. Kurzes Gespräch. Der Prinz ab.

Vierte Scene. Anderer Theil des Schlachtfelds. Getümmel, Angriffe. Der König, der Prinz, Prinz Johann,

Westmoreland. Der Prinz wird aufgefordert in sein Zelt zu gehen und sich verbinden zu lassen. Er will nicht. Prinz Johann ab mit Westmoreland. Getümmel. Der Prinz ab. Douglas kommt und ficht mit dem König. Der kommt in Gefahr, da erscheint der Prinz, befreit den König, Douglas flieht. Der König ist gerührt, daß ihm sein Sohn das Leben gerettet und geht ab. Heißsporn tritt auf. Beide gerathen in Kampf. Falstaff kommt und ruft dem Prinzen aufmunternd zu. Douglas kommt und ficht mit Falstaff. Der wirft sich nieder und stellt sich todt. Douglas ab. Heißsporn fällt verwundet, spricht noch einige Worte und stirbt. Der Prinz sagt einige sehr schöne Worte über Heißsporn, vielleicht die schönsten des Stückes. Dann sagt er einige hübsche Worte über Falstaff, den er für todt hält und geht ab. Falstaff steht auf, versetzt dem todten Heißsporn noch einen Stich ins Bein, dann nimmt er die Leiche auf den Rücken. Da kommt der Prinz mit Prinz Johann. Falstaff behauptet den Heißsporn erschlagen zu haben. Der Prinz will ihm bei dem König nicht widersprechen. Falstaff schleppt den todten Heißsporn ab.

Fünfte Scene. Anderer Theil des Schlachtfeldes. Der König und Gefolge. Worcester und Vernon sind gefangen und werden zur Hinrichtung abgeführt. Douglas ist auch gefangen, wird aber vom Prinzen freigegeben. Der König gibt nun Anordnungen, den noch übrigen Rebellen die Spitze zu bieten.

Ich kann in diesen letzten Akten keine dramatische Entwicklung finden. Die Handlung springt hin und her, neunmal wechselt die Scene. Da ist keine Steigerung, kein Drängen nach dem Schluß. Es ist eine Reihe von Bildern, die eins nach dem andern vorgeführt werden. Die

Schlachtbeschreibung ist, ich kann das Wort nicht unterdrücken, unbeholfen. Man sieht nichts als eine Reihe von Einzelkämpfen. Allerdings kommen sie im Homer genau so vor, allein die damalige Kriegführung bestand eben in solchen. Hier aber stehen sich Heere von mehreren Tausenden gegenüber. Daß Falstaff noch den Leichnam Heißsporns beschimpft, ist widerwärtig. Wie ein Darsteller einen Leichnam forttragen kann ohne ein widerliches Bild zu geben, ist mir unbegreiflich. Und hier ist nicht der einzige Fall bei Shakespeare, wo Leichname herumgeschleppt werden.

Daß der feiste unbeholfene Falstaff den Leichnam tragen kann, scheint mir unmöglich. Daß wenn ringsumher eine Schlacht tobt, in der Tausende kämpfen, in der Mitte ein gewissermaßen neutraler Platz sein soll, auf dem sich immer Einzelne treffen, ist doch nichts weniger als anschaulich. Und doch sind die zahlreichen Schlachten in des Dichters Stücken alle nach derselben Schablone gearbeitet.

Reinhold. Eine Schlacht ist eben nicht darstellbar, wird also am besten nicht auf die Bühne gebracht. Will man das doch thun, so muß man allerdings zu den Hülfsmitteln greifen, die Shakespeare angewandt hat.

Oswald. Und hat denn Ihr gerühmter Schiller in der Jungfrau von Orleans die Schlacht im zweiten Akte nicht ebenso behandelt?

Hellmuth. Doch nicht ganz so. Montgomery ist da entflohen und sucht vom Schlachtfelde abseits einen Versteck. Wir befinden uns also in einer Entfernung vom Schlachtfelde, etwa in einer Niederung. Da ist das Begegnen von zwei einzelnen Personen möglich. Die später auftretenden Personen suchen die Jungfrau, Beweis genug, daß wir uns einen entlegenen Ort denken müssen. In der Begeg-

nung mit Lionel ist genau derselbe Fall. Die dritte Schlacht dagegen läßt uns Schiller von einem Soldaten erzählen, der von einem Thurm aus ihr zusieht. Und diese Art, eine Schlacht vorzuführen, ist eine vollendete Meisterschaft.

Doch genug davon, ich komme zum zweiten Theile. Wie ich schon sagte, ist der zweite Theil nur ein Abklatsch des ersten. Der Inhalt ist in dramatischer Beziehung unendlich dürftig. Der Aufstand gegen den König dauert von anderer Seite noch fort, und wird endlich blutig unterdrückt. Der König stirbt, nachdem er sich mit dem Prinzen vollständig ausgesöhnt hat, der Prinz besteigt den Thron und zeigt sich höchst würdig, auch dadurch, daß er die wüste Gesellschaft des Falstaff und seine Genossen von seiner Person verbannt. Das ist der ganze Inhalt des fünfaktigen zweiten Theils. Dazwischen lagern sich in unendlicher Breite die Scenen der wüsten Gesellen.

Das Stück hat keinen ruhig verlaufenden Gang, sondern springt unter stetem Scenenwechsel von einer Episode zur andern, von denen man jede einzelne weglassen kann, ohne daß dem Verständniß des Stückes Eintrag geschähe. Mehr als vierzig Personen tummeln sich in siebenzehn Scenen bunt in dem Stücke herum, das erst am Ende zu einem wirklichen Abschlusse kommt.

Die Empörer haben einige Scenen, die der Handlung aber nicht vom Flecke helfen. Auch Lady Heißsporn wird wieder vorgeführt, um mit Lady Northumberland über ihres Mannes Tod zu klagen. Beide kommen plötzlich und verschwinden spurlos wieder. Der Prinz ist im Anfange vom Schauplatze abgetreten, statt seiner führt sein Bruder den Kampf gegen die Rebellen. Dieser Kampf hat für uns auch nicht das leiseste Interesse, da wir weder an seinen Zwecken

Theil nehmen, noch an den Personen, die ihn führen. Das gilt von beiden Parteien. Die Art, wie der Kampf durch die niederträchtigste Treulosigkeit beendigt wird, muß unsern höchsten Widerwillen erregen, doch gibt uns der Dichter keine Genugthuung für das verletzte sittliche Gefühl. Von der viel gerühmten Sittlichkeit und Gerechtigkeit Shakespeare's ist hier nicht das Geringste zu spüren. Die Niederträchtigkeit wird verübt, die Rebellen werden hingerichtet, damit ist die Sache fertig. Nirgends ein Tadel, von keiner Seite ein Widerspruch. Wahrhaft verletzend ist, daß Prinz Heinrich nochmals zu seiner wüsten Gesellschaft zurückkehrt. Nachdem er im ersten Theile gewissermaßen Besserung seines tollen Lebens gelobt, sich mit dem Könige versöhnt hatte, durfte er nicht in seine alten Schrullen zurückfallen. So kann das ganze Stück in dramatischer Beziehung kein Wohlgefallen erregen.

Ich wende mich jetzt zu den Charakteren. Da stößt uns zunächst König Heinrich auf. Die Shakespearomanie nennt diesen politisch, kaltblütig, klug berechnend. Von dieser Klugheit gibt der König gleich im Anfange einen schlechten Begriff. Als Heißsporn siegreich aus dem Feldzuge zurückkehrt, benimmt er sich gegen diesen so rauh und schroff, daß er ihn dadurch fast förmlich zur Empörung treibt. Die Hauptzüge in seinem Charakter sonst sind Mißtrauen gegen seinen Sohn, das allerdings berechtigt erscheint und Gewissensbisse wegen seiner Usurpation. Ich habe schon vorher erwähnt, daß mir diese nicht recht glaublich erscheinen und daß die Erzählung von denselben sowohl in der Geschichte, als in dem Gedichte Shakespeare's von legitimistischen Schrullen ausgeht. Die Unterredungen, die er mit seinem Sohne hat und sein Tod haben viel Schönes. Sie werden

nur durch die ungemein wortreiche Redseligkeit und den Schwulst, in dem er bis zum Ende spielt, getrübt. Der ganze Charakter hat nichts Anmuthendes, man wird nicht warm für ihn, nicht warm gegen ihn. Er war ja für den Legitimisten Shakespeare ein Usurpator! Der zweite Charakter, die eigentliche Hauptperson des Stückes, ist der Prinz von Wales, sein Sohn. Das ist allerdings einer der schönsten Charaktere, die der Dichter geschaffen hat. Im Uebermuthe der tollen Jugendlust, angewidert von dem steifen Hofceremoniell, treibt er sich in wüster Gesellschaft herum und macht allerhand lose Streiche. Dabei versteht er es ganz gut, über den wüsten Gesellen zu stehen, und so tief er herabzusteigen scheint, so vergißt er nicht einen Augenblick, daß er der Prinz ist. Von den Ausschweifungen, in denen die Andern leben, sehen wir bei ihm nichts. Das Ganze ist ihm mehr ein tolles Spiel übermüthiger Laune, als Gefallen an der Niedrigkeit seiner Umgebung. In der Schlacht ist er tapfer und bescheiden. Gegen den König, seinen Vater, ist er kindlich und gehorsam. Als König ist er verständig und würdig. Sein Benehmen gegen den Oberrichter, der ihn früher wegen loser Streiche ins Gebet genommen, ist edel und liebenswürdig. Sein Benehmen gegen seine frühere Genossen hat scheinbar etwas Härte, doch ist diese so schlimm nicht. Je anmuthender uns dieser Charakter erscheint, desto mehr ist zu bedauern, daß er zwischen so viele Episoden versteckt ist und nicht stärker hervortritt.

Ein eben so wohlgefälliger Charaker ist Heinrich Percy, der Heißsporn. Durchaus ritterlich, nach ritterlicher Ehre strebend, ist er tapfer, kühn, dabei aufbrausend und jähzornig, selbst rauh, aber von edlem Gemüth, und durchglüht von Thatenlust. Er ist im besten Sinne des Worts ein

Haudegen, der eben keine andere Zwecke des Lebens kennt, als Kampf. Ob diese Charaktere unbedingt unsere Billigung verdienen, will ich nicht untersuchen. Allein es ist ein allgemeiner Zug der menschlichen Natur, daß ihr Kraft gefällt, daß sie vor Kraft sich beugt. Also müssen wir Kraft ehren, wo wir sie finden, wie hier bei Percy. Seine Empörung gegen den König ist allerdings nicht zu billigen, denn da er, wenn er siegt, das Land in drei Theile zerstückeln will, so ist sein Aufstand auch gegen das Wohl des Landes gerichtet. Allein in den damaligen verwirrten Zuständen mag vieles gerechtfertigt erscheinen, was für uns, die wir aus der Ferne beurtheilen, anders aussieht. Hat Percy Unrecht, so büßt er mit seinem Tode und durch diese Buße ist er gesühnt.

Lady Percy ist eine recht hübsch gezeichnete, freundliche Frauengestalt. Allein sie ist zu unbedeutend als Rolle und greift gar nicht in die Handlung ein. Ueber die wälsche Lady Mortimer, die kein englisch kann, habe ich schon gesprochen. Owen Glendower ist eigentlich eine komische Rolle. Wenn wir ihn ernst nehmen, kann er nur unangenehm wirken.

Alle übrigen Personen stehen soweit in zweiter Linie, daß sie uns als Charaktere keinen Eindruck machen. Namentlich sind die Großen und Ritter, auf des Königs Seite, wie auf der andern, meist nur Gattungs-Charaktere, keine individuellen. Das gilt vom ersten und zweiten Theile des Stücks. Die meisten von ihnen sind flaue Rollen. Im zweiten Theile tritt uns der Prinz Johann etwas bedeutender hervor, der die Rebellen durch niederträchtige Verrätherei in seine Gewalt bringt. Dieser tückische, kaltblütige Charakter ist um so widerwärtiger, da er noch jung ist und da er in der Handlung weiter gar nicht vorkommt.

Erfreuen können wir uns nur an den Charakteren, die ich genauer besprochen habe. Die übrigen vermögen uns keine Theilnahme einzuflößen.

Ich habe nur noch die komische Seite des Stücks, die Personen der lockeren Gesellschaft, zu besprechen. Die Hauptfigur von dieser, die leider den liebenswürdigen Prinzen in den Hintergrund drängt, ist Falstaff. Die Shakespearomanie schwelgt in der Betrachtung dieses Charakters, den sie natürlich für den ersten komischen Charakter erklärt, der jemals geschaffen worden ist. Ich kann mich damit nicht ganz einverstanden erklären. Falstaff ist ein sinnlicher Genußmensch, ein Schlemmer, ein Prahlhans und Aufschneider und dabei eine feige Memme. Aber alle diese an sich nicht eben lobenswerthen Eigenschaften verbindet er mit einem stets schlagfertigen Witz und einer unverwüstlichen Laune. Seine Unverschämtheit ist durch nichts in Verlegenheit zu bringen, seine Lügen und Betheuerungen versteigen sich zu so kühnen Hypothesen, daß er eine höchst drollige Figur bildet.

Oswald. Sagen Sie mit einem Worte: er hat Humor.

Hellmuth. Nein, nein, Falstaff hat keinen Humor. Bloßer Witz und Laune sind noch kein Humor. Dieser hat eine starke Gemüthsseite, zwischen dem tollsten Lachen muß eine Thräne hervorquellen können. Von Gemüth ist aber bei Falstaff keine Rede. Man kann sagen: Shakespeare als Schöpfer des Falstaff habe Humor, aber Falstaff selbst hat keinen. Ich stimme dennoch unbedingt in das Lob des Falstaff ein, bemerke höchstens, daß der alte Wortreichthum des Dichters auch aus diesem Charakter sichtbar ist, der stellenweis sehr in die Breite ausgemalt wird. Je mehr ich mich aber über den Falstaff des ersten Theils freue, desto

mehr thut es mir leid, daß der Dichter ihn im zweiten Theile selbst so verunstaltet hat. Spielen, trinken, schlemmen sind Dinge, über die man nicht so streng den Stab brechen muß. Selbst tolle Streiche, wie der Ueberfall der Reisenden, sind nachsichtig zu beurtheilen. Der Prinz ging bei diesen Dingen bis zur äußersten Grenze mit, und konnte mitgehen, ohne unsern strengen Tadel hervorzurufen. Aber Falstaff geht im zeiten Theile weit über diese Grenzen hinaus. Ich will nicht davon sagen, daß er den Friedensrichter prellt, den Wirth prellt, den Staat prellt, indem er schlechte Rekruten aussucht und sich bestechen läßt. Schon dadurch bekommt der Charakter des Ritters Falstaff einen Anstrich des gemeinen Spitzbubenthums. Allein ich will auch darüber weggehen. Ueber den Schlamm der zotigsten Gemeinheit aber, in den Falstaff versinkt, komme ich nicht hinweg. Ich erinnere Sie an die Scene, wo Falstaff mit Dortchen Lakenreißer, einer gemeinen Straßenvettel, zu Abend ißt. Denken Sie sich den alten, siebenzigjährigen, also impotenten Mann, der ein Frauenzimmer auf den Schooß nimmt und sich von ihr streicheln und liebkosen läßt. Das ist ekelhaft! Denken Sie sich diese Vettel, so betrunken, daß sie sich erbricht und das Erbrochene in einem Nachttopf hinausgebracht wird, die mit den gemeinsten Schimpfreden um sich wirft, das ist ekelhaft. Denken Sie sich den besoffenen Pistol, der hereinkommt, mit den gemeinsten Zoten um sich wirft und dann hinausgeworfen wird, das ist ekelhaft.

Oswald. Aber doch wie lebenswahr!

Hellmuth. Das Lebenswahre ist nicht alles Gegenstand für die Kunst. Wenn mir ein Maler einen Misthaufen so täuschend malt, daß ich mir die Nase zuhalte, so sage ich doch: er hat seine Kunst entweiht. Die Shakespearo-

manie hat sehr wohl diesen unkünstlerischen Schmutz erkannt. Sie sucht das zu entschuldigen, indem sie sagt: Falstaff habe den höchsten Gipfel der Gemeinheit erklommen. Bemerken Sie wohl, wie hier der Sprachgebrauch verdreht wird. Dieser sagt, in den tiefsten Schlamm der Gemeinheit versinken. Aber einen Gipfel erklimmen klingt noch wie eine Heldenthat. Die Shakespearomanie sagt ferner: „Was das Dasein werth ist, ist auch der Kunst werth." Dagegen muß ich lauten Widerspruch erheben. Sittlicher Schmutz und sittliche Gemeinheit sind niemals der Kunst würdig. Die Shakespearomanie will ihren Satz beweisen, indem sie sagt: „Die Sonne der Kunst bescheint die Kloake wie den Palast, ohne von ihr beschmutzt zu werden." Durch ein Bild ist aber niemals ein Beweis zu führen. Die Sonne der Kunst ist ein bildlicher Ausdruck, in dem zwei Begriffe vergleichungsweise zu einem vereinigt werden. Allein dann ist jener Ausdruck falsch. Die Sonne allerdings bescheint, allein die Kunst bescheint überhaupt nicht. Und Kunst ist der Hauptbegriff in jenem bildlichen Ausdrucke. Ebenso falsch ist der Ausdruck: die Sonne werde nicht beschmutzt. Die Sonne als das Scheinende ist das Active, Handelnde, der Schmutz als das Beschienene ist das Leidende, Transitive. Die Wirkung einer Handlung zeigt sich aber immer an dem Leidenden, nicht am Handelnden. Wenn ich auch ein gebräuchliches Bild, besser eine sprichwörtliche Personifikation brauchen soll, so will ich von der keuschen Muse reden. In dem Beiworte keusch liegt aber schon der Begriff, daß die Muse, d. h. die Kunst, sich mit dem Schmutz, der Gemeinheit nichts zu thun machen soll.

Ich bleibe dabei: die genannten Scenen sind ekelhaft und darum unwürdig der Kunst. Und nun frage ich: warum

hat der Dichter diesen anfangs so hübschen Charakter so tief heruntergezogen.

Reinhold. Das hat zwei Gründe. Erstens liebt es Shakespeare, immer zu übertreiben. Wie er das im Ausdrucke thut, thut er es auch in der Charakterzeichnung. Er malt seine bösen Charaktere so schwarz wie möglich, seine guten oft sehr übertrieben gut. Ebenso hat er die Manier, die komischen Charaktere in Mangel an Intelligenz und unanständigem Benehmen sehr zu übertreiben. Sehen Sie sich die beiden Friedensrichter in vorliegendem Stücke an; sie sind Schafsköpfe von so übertriebener Dummheit; daß sie nicht mehr komisch wirken, sondern widerwärtig. Ebenso sehen Sie sich die Rekruten an, die Falstaff zusammenbringt. Diese Jammergestalten können doch nur Mitleid erregen, aber nicht Lachen, außer bei dem Shakespeare'schen Publikum. Und das ist der zweite Punkt, den ich erwähnen wollte. Das Publikum Shakespeare's verlangte nach Rohheit und Uebertreibung, und diesem Verlangen hat er vielfach nachgegeben.

Oswald. Erlauben Sie, Shakespeare hatte das Glück mit seiner Zeit nicht zerfallen zu sein, er war mit seinem Publicum in Uebereinstimmung, die Bühne war der einzige Ort, wo sich alle Stände um die Kunst versammelten.

Reinhold. Richtig, so sagt die Shakespearomanie. Und doch ist jeder dieser Sätze falsch.

Shakespeare war mit seiner Zeit, d. h. mit seinem Volke sehr zerfallen. Der Puritanismus steckte im Volke, der Schauspielerstand war sehr verachtet, und nur ein gewisser Theil des Volks besuchte das Theater. Diese allgemeine Verachtung seines Standes hat Shakespeare tief empfunden, in seinen Sonetten finden sich darüber bittere, ja rührende Klagen.

In Uebereinstimmung mit seinem Publikum war Shakespeare nicht, denn es bestand aus zwei sehr weit auseinander liegenden Classen. Auf der Bühne saßen junge Cavaliere, die nicht angesteckt von der Kopfhängerei des Puritanismus, das Leben genießen wollten. Daß sie zum Lebensgenuß auch die Kunst rechneten, wirft ein sehr hübsches Licht auf sie. Das war der gute Theil des Publikums. Diesem schroff entgegengesetzt, war das Parterre, das man die Gründlinge nannte. Das war eine rohe Menge, Matrosen, Arbeiter, Gesellen u. s. w., die während des Spiels rauchten, tranken, spielten, aßen u. s. w. Dieser Theil des Publikums freute sich an Zoten und verlangte dieselben, und diesen Theil des Publikums zu befriedigen, hat Shakespeare alle die Gemeinheit und alle die Zoten geliefert. Diese Gemeinheit war nur möglich, weil seinem Publikum das weibliche Element fehlte.

Oswald. Erlauben Sie, es gingen wohl Frauen in das Theater.

Reinhold. Aus der Classe, die wir höflich demimonde nennen.

Oswald. Nein, auch anständige.

Reinhold. Ausnahmsweise haben wohl einige aus Neugier das Theater besucht, aber immer nur mit Masken vor dem Gesichte.

Oswald. Aber Shakespeare spielte doch auch vor der Königin und ihrem Hofe.

Reinhold. Wenn die jungfräuliche Elisabeth und ihre Hofdamen wirklich solche Zoten gehört, verstanden und an ihnen Gefallen gefunden haben, müssen sie etwas dickfellig gewesen sein. Dann muß bei ihnen von unserem Begriffe weiblichen Zartgefühls keine Rede gewesen sein.

Ich bin aber doch zu Ehren Elisabeths der Meinung, daß daß man die gröbsten Dinge bei Hofe weggelassen hat. Das weibliche Element fehlte aber auch bei der Darstellung, denn die Frauen wurden von jungen Männern gespielt. Auch das erklärt vieles. Nur Männern konnte der Dichter solche Gemeinheiten in den Mund legen.

Oswald. Ein Dichter, namentlich ein Tragödiendichter, schreibt doch nicht für Mädchenpensionen.

Reinhold. Das ist auch wieder so ein Einwurf der Shakespearomanie. Außer Pensionsschülerinnen gibt es noch viele Classen von Frauen und Mädchen. Und auf diese muß Rücksicht genommen werden. Abgesehen davon, daß selbst für Männerohren diese Zoten zu gemein sind, gehen zu unsern Zeiten die Frauen in das Theater. Und das mit Recht. Denn wir dürfen dem weiblichen Geschlechte die Quelle der Freude und der Bildung nicht entziehen, welche in der Kunst sprudelt. Und wenn wir unsern Frauen die Shakespeariſchen Zoten nicht vorführen könuen, so war Shakespeare eben nicht der Dichter aller Zeiten, nach welchem nur Rückgang möglich ist.

Es ist anerkannte Thatsache, daß die Frauen gegen die Männer gerechnet vorzugsweise Empfänglichkeit besitzen, daß also die Dichter nicht nur auch für die Frauen, sondern besonders gern für die Frauen schreiben. Shakespeare aber hat nicht für Frauen, weder für zuschauende, noch für darstellende geschrieben. Ich will daraus weiter keinen Schluß ziehen. Die Shakespearomanie sagt nun zwar: „Der ausdrückliche Zweck von Shakespeare's Dichtung ist stets ein sittliches Bild der ungeschminkten Wahrheit zu zeigen. Darum wirkte er ganz anders als Schiller und Goethe.“ Darauf habe ich zu erwiedern, daß Shakespeare

im Falstaff ein unsittliches Bild der stärksten Gattung gezeigt hat, und daß die Wirkung Schillers und Goethe's eine tausend- und tausendfältig größere, namentlich auf die Frauen, also die Hälfte des Volkes ist, als die Shakespeare's. Von seinen Stücken sind es nur sehr wenige, welche die Frauen vertragen können. Die größte Wirkung Shakespeare's ist auf die Shakespearomanen und ich kann sie als keine glückliche bezeichnen. Denn die Shakespearomanie hat bis jetzt nur unter den Männern Verbreitung gefunden, unter den Frauen noch nicht.

Hellmuth. Wahr, sehr wahr! Und diese plumpen Angriffe auf Schiller und Goethe müssen wir mit aller Entschiedenheit zurückweisen, wäre es auch nur, um die Empfänglichkeit unserer Frauen rein zu erhalten. Ein Mann kann sich Shakespearomanischen Schrullen hingeben, darunter leidet höchstens sein Verstand und sein Geschmack, sein Charakter bleibt unberührt. Wenn wir aber unsere Frauen nicht gegen die Shakespearomanie schützen, möchte sie den übelsten Einfluß auf ihr ganzes Wesen ausüben.

5.

Ich werde mich bei der Besprechung der übrigen historischen Stücke so kurz wie möglich fassen, sagte Hellmuth, da ich immer nur das zu wiederholen hätte, was mir bei den bisher besprochenen schon aufgefallen ist. Zum Glück erleichtert mir die Shakespearomanie meinen Vorsatz kurz zu sein, da sie selbst die entschiedensten Ausstellungen an diesen Stücken macht.

Einer der ersten Aussprüche der Shakespearomanie über Heinrich V., das nächste Stück, sagt, daß dieses Stück recht genau den Unterschied einer Historie von einem regelrechten Drama zeige. Da wir in der dramatischen Literatur eine besondere Gattung, Historie genannt, nicht anerkennen können, da diese Historien auch nur zu Shakespeare's Zeit vorkommen, so heißt jener Ausspruch nichts weiter, als: wenn jemand ein Drama schreibt, das sich nicht zu einem wirklichen Drama abrundet, so nennt man es Historie. Mit diesen willkürlichen Namen ist nichts geändert. Dem Wesen nach haben wir ein schlechtes Drama vor uns. Und wenn dasselbe auch einzelne dichterische Schönheiten hätte, als Drama ist es mißlungen. Und bei Shakespeare, dem „größten Dramatiker aller Zeiten" müssen wir scharf aufpassen, besonders auf den tiefsinnigen Bau seiner Stücke.

Einer der eifrigsten Shakespearomanen sagt über Heinrich V.: „Wie in Heinrich IV. fehlt auch in diesem Stücke der Handlung die spannende Verwicklung, die überraschende Katastrophe, so wie die Kämpfe der Leidenschaft mit der Pflicht oder der Leidenschaften untereinander, die Hauptquelle des eigentlichen dramatischen Effekts."

Ich bin mit dem Zugeständniß zufrieden, daß dem Stücke der eigentlich dramatische Effekt fehlt, daß es also mit dürren Worten gesagt, kein Drama ist. Ich bin auch zufrieden, daß dieses Urtheil sich ebenfalls auf Heinrich IV. erstreckt.

Der Shakespearomane sagt weiter: „Die Scenen Heinrichs V. sind, was geschmackvolle, sorgfältige Ausführung, dichterische Kraft und harmonischer Zusammenhang mit dem Ganzen angeht, von sehr ungleichem Werthe. Shakespeare hat hier nicht nur den wesentlichen, berechtigten Eigenthümlichkeiten seiner Landsleute, sondern auch ihren Unarten und

Rohheiten mehr Zugeständnisse gemacht, als seinen Verehrern lieb sein kann. Es ist im besten Falle ein solches Zugeständniß, wenn eine Scene in einer fremden Sprache eingelegt wird, die für die Handlung keine wesentliche Bedeutung hat (sie hat gar keine und ist eine ganz müßige Episode), vornehmlich in der Absicht, das liebe Parterre durch Späße über die französische Aussprache englischer Wörter, resp. derbe Zoten zu belustigen."

Ich gestehe, daß ich Bedenken getragen hätte, ein so herbes Urtheil über Shakespeare auszusprechen. Da es aber einer seiner Vergötterer ausspricht, will ich es gern unterschreiben. Also Späße für das liebe Parterre! Das Wort will ich mir merken. Seltsam, daß dieser Shakespearomane nicht schon über die Scene der Lady Mortimer in Heinrich IV. dasselbe Urtheil fällte. Hier ist die Scene doch französisch geschrieben, in einer Culturſprache, die wenigstens die Gebildeten verstehen, dort aber in wälscher Sprache, die niemand, nicht einmal der Dichter selbst versteht.

Der Shakespearomane fährt fort: „Jedenfalls macht es einen seltsamen Eindruck, wenn König Heinrich, der feste, kurz entschlossene Mann der That, während des Sturmes von Harfleur seinem Heere eine Rede hält, nachdrücklich zwar und feurig, aber doch viel zu poetisch-schwunghaft, als es mit dem Charakter des Sprechenden, mit Ort und Gelegenheit sich verträgt, wenn er mitten im Kampfgetümmel zu Reflexionen und Phrasen Zeit hat, wie diese.

„Im Frieden kann so wohl nichts einen Mann
Als Demuth und bescheidne Stille kleiden;
Doch bläst des Krieges Wetter euch ins Ohr,
Dann ahmt den Tiger nach in eurem Thun,
Spannt eure Sehnen, ruft das Blut herbei,

Entstellt die liebliche Natur mit Wuth,
Dann leiht dem Auge einen Schreckensblick,
Und laßt es durch des Hauptes Bollwerk späh'n
Wie ehernes Geschütz. Die Braue spalt' es
So furchtbarlich, wie ein zerfressner Fels
Weit vorhängt über seinen schwachen Fall,
Vom wilden, wüsten Ocean umwühlt.
Nun knirscht die Zähne, schwellt die Nüstern auf,
Den Athem hemmt, spannt alle Lebensgeister
Zur vollen Höh'."

Die Bilder einer überreichen Phantasie, um nicht zu sagen: die Phrasen gehen hier mit dem englischen Barden durch."

Ja wohl gehen sie durch bis zum klarsten Unsinn. Doch der Shakespearomane fährt fort:

„Nicht viel besser nimmt sich des Königs überpathetische Rede aus, wenn er die Vertheidiger Harfleurs zur Uebergabe auffordert.

„Der Gnade Pforten will ich alle schließen,
Der eingefleischte Krieger rauhen Herzens
Soll schwärmen, sein Gewissen höllenweit,
In Freiheit blut'ger Hand, und mäh'n wie Gras
Die holden Jungfrau'n und die blüh'nden Kinder.
Was ist es mir denn, wenn ruchloser Krieg
Im Flammenschmucke, wie der Bösen Fürst
Beschmiert im Antlitz alle grausen Thaten.
Der Plünderung und der Verheerung übte!
So fruchtlos wendet unser eitles Wort
Beim Plündern sich an die ergrimmten Krieger,
Als man dem Leviathan anbeföhle
Ans Land zu kommen. Darum ihr von Harfleur

Habt Mitleid mit der Stadt und eurem Volk,
Weil noch mein Heer mir zu Gebote steht.
Weil noch der kühle, sanfte Wind der Gnade
Das ekle, giftige Gewölk verweht.
Von starrem Morde, Raub und Büberei.
Wo nicht, erwartet augenblicks besudelt
Zu sehn vom blinden, blutigen Soldaten
Die Locken eurer gellend schrei'nden Töchter.
Am Silberbart ergriffen eure Väter,
Ihr würdig Haupt geschmettert an die Wand,
Gespießt auf Piken eure nackten Kinder,
Indeß der Mütter rasendes Geheul
Die Wolken theilt, wie dort der jüd'schen Weiber
Bei der Herodes-Knechte blut'ger Jagd."

Der Shakespearomane tadelt also diese überpathetische Art zu sprechen. Dabei ist nur zu verwundern, daß er diesen Schwulst und Wortschwall nur an dieser Stelle sieht, da er doch fast immer die Ausdrucksweise Shakespeare's ist. Am auffallendsten ist dieß, als der König, der überhaupt sehr lange Reden liebt, bei seiner Werbung um Katharina von Frankreich sagt: er sei kein Mann vieler Worte, um aber die soldatische Kürze seines Wesens zu beschreiben, 160 eng gedruckte Zeilen spricht.

Der Shakespearomane tadelt den König entschieden, daß er mehrere tausend französische Gefangene ermorden ließ und weiß das nicht mit der ritterlichen Tugend seines Lieblings in Einklang zu bringen. Er sagt dabei: das erinnere an den unheimlich harten Zug der angelsächsisch-normannischen Race, welcher die älteste Geschichte Englands mit einer ungewöhnlichen Reihe von Blut- und Greuelthaten bezeichnete.

Ich stimme hier bei, bemerke aber, daß mir Blut- und Greuelthaten kein würdiger Stoff für die Dichtung zu sein scheinen. Allerdings soll uns die Tragödie auch Verbrechen vorführen. Allein sie muß uns von diesen die Motive zeigen, sie muß uns zeigen, wie durch Leidenschaften und äußere Einwirkungen das Verbrechen in einem Charakter entsteht und gezeitigt wird. Wo aber Blut- und Greuelthaten in langer Reihe auftreten, hört die Motivirung und auch die Poesie auf. Der Shakespearomane erklärt doch das Stück für eine Art von Mittelgattung zwischen Epos und Drama, d. h. also für kein Drama, als welches es sich doch gibt.

Meiner Meinung nach ist die Kritik der Shakespearomanie eine vernichtende, ich wiederhole, daß ich nicht den Muth gehabt hätte, sie auszusprechen. Allein mit naiver Harmlosigkeit sieht das der Kritiker gar nicht ein, sondern nach alle dem Tadel bricht er in die größten Lobeserhebungen aus.

In dem „merkwürdigen" Stück ist derselbe König Heinrich V., der tausende von Gefangenen ermorden ließ, das eben so gemüthliche als imponirende Bild eines Nationalhelden, wie außer dem göttlichen Peliden und dem Siegfried der Nibelungen die Dichtung keines europäischen Volkes weiter es besitzt. Die geringe Wirkung des so schönen Stückes auf das deutsche Publikum erklärt sich daraus, daß für uns die Worte Vaterland, Nationalruhm, ja Volksthümlichkeit wenig mehr sind, als bedeutungslose Erinnerungen an die Schul- und Universitätszeit. Da haben Sie wieder die Taktik der Shakespearomanie. Um ihren Dichter recht hoch zu stellen, würdigt sie unsere eigenen Dichter möglichst herab, ja sie häuft Schmähungen auf das ganze deutsche Volk.

Dafür noch ein Beispiel. Derselbe Shakespearomane

sagt: „Die englische Freiheitsidee war damals im Volke lebendig, während in Deutschland noch alles im Dunkel lag.“ Heißt das nicht der Wahrheit der Geschichte gerade ins Gesicht schlagen? Ist denn nicht gerade in Deutschland aus dem Geiste des Volkes die weltbewegende Reformation entsprungen, in der doch gewiß eine gewaltige Freiheitsidee lag? Haben wir keine Hansa gehabt, in der doch die Freiheit des Bürgerthums so wunderbare Blüthen trieb? Doch genug der Beispiele. Für die Shakespearomanie mag jener Ausspruch vollkommen passen. Für sie sind die Worte Vaterland, Nationalruhm, Volksthümlichkeit nur leere Erinnerungen aus der Schulzeit; denn sie wirft sie bei Seite, um einen ausländischen Dichter auf die höchste Stufe zu setzen. Und dagegen werde ich nicht müde, Widerspruch zu erheben.

Doch tröste ich mich mit dem Ausspruch eines andern Shakespearomanen, der da sagt, „daß der Blödsinn der Kritik keine Grenzen habe.“ Er meint damit allerdings eine andere Kritik; allein ich finde seine Worte ganz passend für die der Shakespearomanie.

Meinerseits habe ich noch zwei Bemerkungen zu machen. Der Dichter bringt die lockere Gesellschaft aus Heinrich IV. auch in diesem Stücke vor und läßt sogar den einen, Bardolph, hängen. Das macht einen sehr unliebsamen Eindruck. Zu der Handlung tragen diese Personen nicht das Geringste bei. Sie erzählen von Falstaffs Tode, das ist Alles. In Heinrich IV. hatten sie als Gesellschafter des Prinzen eine gewisse Berechtigung, im Stücke zu sein. In diesem Stücke haben sie nicht die geringste Berechtigung. Was sollen sie? Und daß Bardolph gehängt wird, will mir nicht in den Sinn. In zwei Stücken hat der Dichter den Mann gebraucht, um uns zu belustigen — und zum Danke dafür bringt er

ihn an den Galgen. Etwas Zweckloseres und Unangenehmeres habe ich noch bei keinem Dichter gefunden.

Wie wenig das ganze Stück einen greifbaren Zusammenhang hat, geht daraus hervor, daß der Dichter vor jedem Akte einen Prolog nöthig hat, der das Verständniß in etwas vermittelt. Möge zuletzt Lessing noch eines der vielen gewichtigen Worte sagen, an denen er so reich ist.

„Die Tragödie ist keine dialogisirte Geschichte. Die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind."

Dieser Ausspruch beweist uns klar, daß die sogenannten Historien als Gattung keine Berechtigung haben. Dialogisirte Geschichte ist eben kein Drama.

Auf Heinrich V. folgt Heinrich VI. in drei Theilen. Diese drei Theile genauer zu besprechen halte ich für überflüssig. Wir finden in ihnen denselben lockern Zusammenhang, dieselbe schwülstige Redeweise wie bisher — und wenig Charaktere, die etwas interessiren, anmuthende gar nicht.

Ich begnüge mich daher, über einige Bemerkungen zu sprechen, welche die Shakespearomanie macht. Zunächst heißt es: „Die vorliegenden Dramen gehören theils jener früheren Epoche Shakespeare's an, in welcher der Dichter, einer allgemein verbreiteten Sitte der Kunstgenossen folgend, unbedenklich auch fremde Arbeiten für die Zwecke seiner Bühne umbildend und bessernd benutzte, theils ist ihre Unechtheit vollständig erwiesen."

Wir müssen über diesen Umstand uns doch ins Klare setzen. Shakespeare benutzte fremde Stoffe, und nicht bloß

Erzählungen, sondern fertige Stücke, die er für seine Bühne zurecht machte.

„Er verschmähte es, selbst zu erfinden," sagt die Shakespearomanie mit vornehmem Lächeln. Nach unsern Begriffen von Sittlichkeit würden wir das nicht billigen, ja derartige Plagiate würde selbst das Gesetz mit Strafe heimsuchen. Die Shakespearomanie geht über diesen Punkt leicht hinweg und sagt: es wäre Sitte der Zeit gewesen. Indessen hat die Zeit damals diese Plagiate auch schon nicht gebilligt. Greene, ein Zeitgenosse Shakespeare's, beklagt sich sehr bitter, daß dieser ihm ein Stück — entfremdet habe und nennt ihn eine Krähe, die sich mit fremden Federn schmücke. Ich überlasse es Ihrem Sittlichkeits- und Rechtlichkeitsgefühl, sich über das Annectiren fremder Stoffe ein Urtheil zu bilden.

Der erste Theil Heinrichs VI. soll also unecht sein, von Shakespeare nur überarbeitet. Allein indem Shakespeare das that, indem er seinen Namen als Verfasser nannte, übernahm er auch die ganze Verantwortlichkeit. War das Stück schlecht, so mußte er es durch seine Verbesserungen gut machen und war das nicht möglich, durfte er es auch nicht überarbeiten und auf die Bühne bringen. Mit Nennung seines Namens übernahm er die Verantwortlichkeit.

Ich möchte Sie bitten, zuweilen daran zu denken, daß Shakespeare Theilhaber seiner Theaterunternehmung war, also Theaterdirektor. Daraus erklärt sich vielfach seine Bearbeitung fremder Stücke, er brauchte Nahrung für sein Repertoire. Mancher Tadel, der den Dichter Shakespeare trifft, müßte sich eigentlich über den Schauspielunternehmer Shakespeare ergießen.

Die Shakespearomanie sagt nun über diesen ersten Theil: „Es herrscht eine Verwirrung der Zeitrechnung, eine

grobe Unkenntniß der wichtigsten historischen Thatsachen darin, wie wir sie sonst nirgends bei Shakespeare finden."

Da möchte ich doch ein Ausrufungszeichen machen. Eine Verwirrung der Zeitrechnung haben wir schon in Heinrichs IV. zweitem Theil gefunden, der einen Zeitraum von zehn Jahren umfaßt und sich daher mit dem ersten nicht vereinigen läßt. Unkenntniß geschichtlicher Thatsachen fanden wir in Heinrich V., wo Shakespeare das salische Gesetz von einem Volke herleitet, das an der Saale gewohnt habe. Irrthum und Unkenntniß mancherlei Art kommt bei Shakespeare mannigfach vor. Es ist aber fern von mir, deßhalb einen Tadel aussprechen zu wollen. Lessing sagt sehr richtig: „Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses macht seinen Reichthum aus, sondern das, was er aus sich selbst, seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag!" Wenn uns also nicht einfällt, wegen Unkenntniß etwas gegen Shakespeare zu sagen, so ist es doch seltsam, deßhalb auf die Unechtheit eines Stücks zu schließen, weil darin Unkenntniß vorkommt.

Die Shakespearomanie fährt fort: „Ueberhaupt tritt in diesem Stücke der bornirt nationale Standpunkt, die Aufopferung nicht nur der historischen Treue, sondern aller Logik und alles guten Geschmacks an den nationalen Dünkel einer rohen und unwissenden Menge in einer Weise hervor, von der sich sonst bei Shakespeare keine Spur findet."

Mit Erlaubniß! Die Shakespearomanie hat kein Gedächtniß für ihre eigenen Worte. Schon beim vorigen Stücke sprach sie von einer tadelnswerthen Nachsicht gegen das liebe Parterre, das Späße und Zoten verlange. Das liebe Parterre, der nationale Dünkel einer rohen und unwissenden

Menge — so spricht die Shakespearomanie von dem Publikum des Dichters, dessen Geschmack er nachgibt. Hätte ich das gesagt, würde man mir Gehässigkeit vorwerfen. So sagt es die Shakespearomanie selbst. Doch dieselbe fährt fort, indem sie von der scheußlichen Art spricht, in der die Jungfrau von Orleans hier geschildert wird: „Die glänzende hochpoetische Erscheinung der Jungfrau wird in plumpster Weise den Vorurtheilen eines fanatischen Pöbels geopfert."

Oswald. Mir ist es augenblicklich nicht gegenwärtig, wie Shakespeare die Jeanne d'Arc gezeichnet hat.

Hellmuth. Er hat eine halbe Hexe und eine halbe Metze genommen und daraus eines der scheußlichsten Frauenbilder zusammengeknetet, die eine toll gewordene Phantasie ersinnen kann.

„Man glaubt, die Akten eines Hexenprocesses zu lesen, wenn sie auf dem Schlachtfelde vor Angers ihren bösen Geistern erst ein Glied ihres Körpers, dann ihr Blut, ihren Leib und endlich ihre Seele vergeblich verspricht. Als man sie fängt, flucht sie wie ein Matrose. Die elenden Zoten, in denen das englische Nationalgefühl der zum Tode Verurtheilten sich Luft macht, alles das verhält sich zu Shakespeare's großartiger Auffassung menschlicher Dinge, wie die Stylübung eines fanatischen Winkeljournalisten zu eine Seite aus Thucydides. Und diese Rohheiten stehen neben einem großen nationalen Verbrechen, wie die unritterliche Ermordung der Jungfrau war."

Also alles das in dem Stücke ist so scheußlich, und deßwegen kann es nicht von Shakespeare sein. Wie? Shakespeare hat doch das Stück überarbeitet und verbessert und auf seinem Theater zur Aufführung gebracht! Und deßhalb trifft ihn die volle Verantwortlichkeit für diese Scheußlichkeit.

Ob alle einzelnen Worte von ihm sind, kommt nicht in Betracht. Er hat das Stück mit seinem Namen vor das Publikum gebracht, also trifft ihn Lob und Tadel. Wenn nun jemand behauptete: Shakespeare sei selber von dem scheußlichen Nationaldünkel besessen gewesen, wie wollt ihr diese Behauptung widerlegen? Wie blind verrannt die Shakespearomanie ist, beweist einer ihrer Aussprüche: „Der Stoff in diesem Heinrich VI. sei so reich, daß für Schiller noch der Stoff zur Jungfrau von Orleans abgefallen sei.“ Neben der Sudelgestalt dieses Stückes Schillers prachtvolle Jungfrau vergleichungsweise zu erwähnen, hätte ein schamerfülltes Erröthen verbieten müssen. Aber von Scham ist da nicht die Rede.

Man sollte meinen: nachdem die Shakespearomanie das vernichtende Urtheil über den ersten Theil Heinrichs VI. gefällt, würde sie das Stück Preis geben. Bewahre. Nach dem Tadel beginnt das Lob. Es ist wahrscheinlich unecht, aber es könnte doch viel von Shakespeare darin sein. Also wird nun gelobt, was nur möglich ist, und dieses Lob gipfelt sich zuletzt in folgendem Ausspruche: „Niemand, in keiner Zeit und bei keinem Volke hat in furchtbarerer Wahrheit jene Geister der Tiefe geschildert, jene unheimlichen Leidenschaften, welche die Schicksale der Einzelnen und der Völker bestimmen und verwirren. Nur daß er über den wüst dahinstürmenden Titanen seiner Tragödien den Platz des olympischen Herrschers behauptet, in reiner, unzugänglicher Höhe, gewillt und im Stande, den Frevler zu zerschmettern, sobald sein Toben sich gegen die sittliche Weltordnung wendet.“

Hei, wie das klingt! Wenn das nicht die Phrase in höchster Bedeutung ist, weiß ich nicht, was Phrase ist. Und

dieses Gemälde von dem olympischen Herrscher steht wenig Seiten von der Stelle, wo dieser Olympier beschuldigt wird, dem „lieben Parterre“ zu Gefallen Zoten zu reißen.

Doch ich gehe weiter. Ich will noch einige Aussprüche der Shakespearomanie anführen, die hieher gehören: „In Shakespeare's englischen wie in den antiken Historien bewegt der dramatische Kampf sich ausschließlich innerhalb der aristokratischen Kreise. Ehrsucht und Ehrliebe sind überall die treibenden Kräfte, und wo das Volk je handelnd eintritt, wird es nicht als gleich berechtigte historische Macht eingeführt.“

Ich nehme Akt von diesem Ausspruche, der mir zum Beweise dient, wie Recht ich hatte, als ich neulich von den aristokratischen, junkerhaften Schrullen des Dichters sprach. Man kann mir entgegnen, daß damals das Volk, namentlich im Mittelstande, nicht so entwickelt gewesen ist, wie in unsern Zeiten. Möglich. Was berechtigt aber deßhalb den Dichter, um das Volk sowohl in Einzelnen, als in Massen so tief stehend zu zeichnen? Wir werden diesen Volkstypen noch oft begegnen, sie aber immer auf der untersten Stufe stehend finden, fast immer nur lächerlich, niemals heiter komisch. Wie? Hat denn das Volk nicht auch eine dichterische Seite, von der es dargestellt werden kann? Das hat freilich nur einer gekonnt, Friedrich Schiller. Im Tell, in Wallensteins Lager ist das Volk voll der wahrsten Lebenswärme von der dichterischen Seite betrachtet. Und für die prachtvollen Charaktere eines Stauffacher, eines Walter Fürst, eines Melchthal, dieser echten Volksmänner, gebe ich die übergroße Mehrzahl der Shakespearischen Ritter und Helden hin, von denen keiner mir das Herz rascher pochen macht. — Doch genug. Ich könnte sonst in den Fehler der Shakespearomanen verfallen und überschwänglich werden.

Kehren wir zu unserem Drama zurück, wenn von einem Drama die Rede sein kann. Eine Ueberfülle von Personen und eine Ueberfülle von Begebenheiten wird uns vorgeführt, die sich nirgends zu einer einzigen Handlung abrunden. Die Shakespearomanie sagt selbst: „Das Stück hat, der Chronik folgend, die hauptsächlichsten und populärsten Ereignisse des Zeitraumes, so gut es eben gehen will, in Scene gesetzt. Der Zeitraum umfaßt ein paar Jahrzehnte.“ Lessing sagt: eine dialogisirte Chronik ist kein Drama.

Das Stück hat neunundsiebenzig Scenen oder Verwandlungen, d. h. neunundsiebenzigmal springt die Handlung von einer Zeit zur andern, von einem Orte zum andern. Wie schwer, wie fast unmöglich es ist, dem Gange der Handlung zu folgen und klaren Ueberblick zu bekommen, thut schon diese Zahl kund. Und das um so mehr, da viele von diesen Scenen bedeutungslose Episoden sind, dialogisirte Anekdoten. Die langen und schwülstigen Reden sind in diesem Stücke wie in allen vorhergehenden. Von den sämmtlichen Personen, weit über hundert, ist nicht eine, die eine warme Theilnahme erregt. Die Hauptperson, wenigstens insoweit, als sie der Mittelpunkt der wirren Begebenheiten ist, ist Heinrich VI. Er ist gütig, gutmüthig, fromm, vielleicht gelehrt, allein von einer so entsetzlichen Willensschwäche, daß man das Gefühl der Verachtung kaum unterdrücken kann. Er wäre ein vortrefflicher Gelehrter oder Geistlicher geworden, er ist aber ein erbärmlicher Fürst. Er läßt seinen treuesten Freund, von dessen Vortrefflichkeit er überzeugt ist, zum Gefängniß, d. h. zum Verderben, von seinen Feinden führen, ohne den Muth zu haben, zu sagen: ich will das nicht. Während einer Schlacht sitzt er abseits und ergötzt sich in der Phantasie an Bildern idyllischen Wohllebens,

indem Tausende für ihn kämpfen und in den Tod für seine Sache gehen. Ueberdem läuft er das Stück hindurch als Hahnrei herum, blind an seinem abscheulichen Weibe hängend. Dieser Charakter bietet auch nicht eine Seite, von der aus er dichterisch zu gestalten wäre. Um ihn komisch zu nehmen, sind die Begebenheiten zu ernst; zu einer ernsten Gestalt fehlt aber jeder innere Halt.

Diesen Charakter überhaupt zu einem Drama zu verwenden, noch obendrein ihn zum Mittelpunkt zu nehmen, ist der schwerste Mißgriff, den jemals ein Dichter gethan hat.

Reinhold. Vergessen Sie nicht, daß jeder Mißgriff Shakespeare's ein Meistergriff ist.

Hellmuth. Das ist Geschmackssache! Wenigstens kann ich nicht behaupten, daß die Wahl der Königin Margarethe ein Meistergriff ist. Ein sinnliches ehebrecherisches Weib, die sich ihrer lasterhaften Neigung gar nicht schämt, die ihren Schwächling von Hahnrei an der Nase herum führt, dabei mit großer Leidenschaftlichkeit in die Geschicke des Landes eingreift und dabei nicht einen Charakterzug hat, der ihre Erscheinung mildert, ist widerwärtig.

Reinhold. Mäßigen Sie Ihre Ausdrücke. Von einer Dame sagt man nicht widerwärtig.

Hellmuth. Wie denn?

Reinhold. Wenig angenehm.

Hellmuth. Will mir's merken, um so mehr, da Shakespeare eine große Reihe solcher „wenig angenehmen Frauen" gezeichnet hat.

Oswald. Wie? Sind denn nicht Shakespeare's Frauengestalten berühmt? Ist er es nicht, der die Frauen verherrlicht hat, wie kein anderer Dichter? Was wollen z. B.

gegen Shakespeare's Frauen die vagen Gestalten Schillers sagen?

Hellmuth. Ich kenne diesen schmählichen Ausspruch der Shakespearomanie sehr gut, und ich werde noch Gelegenheit genug haben, darauf die gebührende Antwort zu geben. Bis jetzt haben wir in den besprochenen Stücken sechsundzwanzig Frauen gefunden. Davon ist nur Lady Percy eine angenehme Gestalt, neben ihr Constanze. Die übrigen sind entweder unbedeutend, oder wenig angenehm, einige sogar sehr, sehr wenig angenehm.

Doch ich wende mich wieder zu unserem Stücke, über das ich noch einige Bemerkungen machen will. Dahin gehören die blutigen Greuel, die der Dichter mit Vorliebe uns vorführt. Daß abgehauene Köpfe herbeigeschleppt werden, kommt vielfach vor. Hier wird ein Kind, Rutland, von einem gewaffneten Ritter getödtet. Ein Sohn bringt den Leichnam seines Vaters auf die Bühne, den er getödtet hat, ein Vater den Leichnam seines Sohnes, den er getödtet. Beide schleppen nach traurigen Reden die Leichname wieder fort. Der Prinz von Wales wird der Reihe nach von König Eduard, von Clarence und von Gloster durchstochen, zuletzt wird noch König Heinrich erstochen. Man kann mit Wahrheit sagen: die Bühne ist in ein Schlachthaus verwandelt worden. Ermordungen von Kindern u. s. w. werden wir noch mehr sehen, der Schinderknechtsscenen in Titus Andronikus gar nicht zu gedenken. Diese Häufung von blutigen Greueln scheint mir eine arge Verirrung des Dichters zu sein.

Reinhold. Das war der Geschmack von Shakespeare's Publikum.

Hellmuth. Ich weiß es. Die Shakespearomanie

nennt sein Publikum ein „blutfrohes“ und beglückwünscht den Dichter, daß er ein Publikum von „gestählteren Nerven“ hatte. O ja, „gestählte Nerven“ haben die Engländer noch heute. Das beweist die wahnsinnige Lust an einem Faustkampfe, zu dem Tausende sich drängen, um einen Menschen kunstgerecht in stundenlangem Kampfe niederschlagen zu sehen. Das beweisen die unmenschlichen Hinrichtungen, die bis auf die allerneueste Zeit massenweise in Indien vorkommen. Es liegt ein unvertilgbarer Zug von brutaler Grausamkeit in dem Engländer. Und das wagt die Shakespearomanie mit „blutfroh und gestählteren Nerven“ also mit ein paar lobend sein sollenden Ausdrücken zu bezeichnen. Wenn diese rohe Grausamkeit noch heute in dem Engländer steckt, so war die Rohheit der Sitten zu Shakespeare's Zeit eine noch viel größere. Der berühmte englische Geschichtsschreiber Macauley mag hier Zeugniß ablegen. Er sagt von jener Zeit: „Dienstherren von guter Geburt waren gewohnt ihre Dienstboten zu schlagen. Ehegatten in ansehnlicher Stellung schämten sich nicht, ihre Frauen zu schlagen. Das Volk murrte, weil man Stafford sterben ließ, ohne daß es seine Eingeweide vor seinen Augen verbrennen sah. Es war dieß die Strafe, welche zu Elisabeths Zeiten katholische Priester und Parteigenossen zu treffen pflegte. Man schmähte und höhnte Russell, als seine Kutsche vom Tower zum Schaffot fuhr. Eben so wenig Gnade erwies das niedere Volk den Dulbern von geringerem Range. Wenn ein Frevler an den Pranger kam, so mußte er froh sein, aus dem Regen von Ziegelstücken und Pflastersteinen sein Leben zu retten. Ward er an eine Karre gebunden, um den Staupbesen zu erhalten, so drängte sich der Haufen um ihn, den Henker beschwörend, es dem Burschen ordentlich zu geben und ihn heulen

zu machen. Gentlemen arrangirten an Gerichtstagen Vergnügungspartien nach Bridewell, um die unglücklichen Weiber, die dort Hanf brechen, auspeitschen zu sehen. Ein Mann, der zu Tode gepreßt wurde, weil er sich weigerte, Rede zu stehen; ein Weib, das wegen Falschmünzens verbrannt wurde, erweckte nicht mehr Mitgefühl, als man jetzt für ein wund geriebenes Pferd empfindet. Gefechte, im Vergleiche mit denen ein Boxerwettkampf ein verfeinertes und humanes Schauspiel ist, gehörten zu den Lieblingszerstreuungen eines großen Theils der Stadt. Massen versammelten sich, um Gladiatoren einander mit tödtlichen Waffen in Stücke hauen zu sehen, und jauchzten vor Entzücken, wenn einer der Kämpfer ein Auge oder einen Finger verlor." Das war das Publikum, dessen „Blutfreudigkeit," dessen „gestählteren Nerven" die Shakespearomanie rühmend hervorhebt. Um solche Nerven zu rühren, mußte allerdings das Blut in Strömen fließen, mußten die gröbsten Zoten gerissen werden.

Oswald. Aber Shakespeare konnte doch nicht für seine Zeit.

Hellmuth. Nein, aber wenn er vielleicht selbst von den Neigungen seiner Zeit angesteckt ihren blutigen und schmutzigen Liebhabereien fröhnte, so ist es nicht der Dichter aller Zeiten, nicht der Zeiten, wo mildere Sitten jene Rohheit verdrängt haben. Er steht mitten in seiner Zeit, aber nicht als Olympier über derselben.

Ehe ich nun von der Trilogie Heinrichs VI. scheide, will ich noch eine Stelle aus derselben anführen.

Der Herzog York sagt einmal:

Eduard der dritte hatte sieben Söhne;
Erst Eduard, Prinz von Wales, der schwarze Prinz,

Der zweite, William Hatfield, und der dritte
Lionel, Herzog Clarence; dem zunächst
Kam John von Gaunt, der Herzog Lancaster;
Der fünfte, Edmund Langley, Herzog York;
Der sechste Thomas von Woodstock, Herzog Gloster;
William von Windsor war der siebente und letzte.
Eduard, der schwarze Prinz, starb vor dem Vater,
Und ließ als einz'gen Sohn den Richard nach,
Der nach Eduard des dritten Tod regierte,
Bis Heinrich Bolingbroke, Herzog Lancaster,
Der älteste Sohn und Erbe Johns von Gaunt,
Das Reich bewältigt u. s. w."

Welcher Schauspieler kann das auswendig lernen, wer vermag dieses Gewirre von Namen zu fassen! Sind denn Stammbäume Poesie?

Welcher Advokat findet sich in diesem Stammbaum zurecht? Diesen Stammbaum auf die Bühne zu bringen, ist eine der größten Ungeschicklichkeiten, die ich noch gefunden habe.

Ich komme zu Richard III., eines der berühmtesten Stücke Shakespeare's.

Oswald. Als wenn sie nicht alle gleich berühmt wären!

Reinhold. Halt, halt, schießen Sie nicht über das Ziel hinaus. Es ist eine der größten Schwächen der Shakespearomanie, daß sie sich einbildet, ihre Anschauungen würden vom ganzen Publikum getheilt.

Oswald. Aber der beispiellose Erfolg z. B. Heinrichs IV!

Reinhold. Ist eine Illusion, weiter nichts. Von

Heinrich IV. wird überhaupt nur der erste Theil gegeben und nur die Rolle des Falstaff ist es, die gefällt und etwas anzieht. Seit Jahren gibt sich die Shakespearomanie die größte Mühe, ihren Dichter auf die deutsche Bühne zu verpflanzen. Ja sie geht so weit, daß sie verlangt: wir müßten Shakespeare's Stücke unangetastet, ungekürzt aufführen. Wenn es nur möglich wäre, den Versuch zu machen, einmal irgend eins der Shakespeare'schen Stücke unverkürzt zu geben, so würden die Shakespearomanen die traurige Erfahrung machen, daß unser Publikum das nicht aushielte.

Wir können diese Stücke nur verkürzt geben, denn wir müssen viele Greuel, viele Zoten ganz weglassen, wir müssen die langathmigen Reden kürzen, damit sie verständlich werden, wir müssen manche Scene zusammenziehen, andere weglassen, damit wenigstens etwas Uebersicht in den wirren Gang des Stückes kömmt.

Durch dieses Kürzen und Streichen kommt allerdings immer nur ein Flickwerk heraus, was man aber nicht umgehen kann, da die Stücke unverkürzt eben nicht möglich sind.

Der „beispiellose" Erfolg Shakespeare's auf unserer Bühne ist deßhalb auf einen sehr kleinen zurückzuführen. Etwa fünfzehn von Shakespeare's Stücken sind entweder niemals bei uns gegeben worden, oder nur in vereinzelten Versuchen, die unbekannt geblieben sind. Etwa zehn hat man wiederholt versucht dem Repertoire zu gewinnen, aber vergebens. Ein Dutzend etwa kann man dem deutschen Repertoire einverleibt erklären. Das sind aber solche, welche durch besonders hervorragende, spielbare, dankbare Rollen sich auszeichnen. Dahin gehören Romeo und Julie, Julius Cäsar, Hamlet, Kaufmann von Venedig, der Widerspenstigen Zähmung, Viel Lärm um Nichts, Coriolanus, König Lear,

Othello, Macbeth. Der Sommernachtstraum hält sich nur durch die Musik Mendelssohns.

Dabei ist noch zu bemerken, daß die Theaterdirektoren zuweilen ein solches Stück nur aus dem Grunde geben, damit die Recensenten von der kunstsinnigen Pflege der Classicität reden können. Es ist einmal bei uns hergebracht, daß jeder Recensent Entzücken zeigen muß, wenn Shakespeare auf die Bühne komme. Betrachten Sie diese Verhältnisse und die unermüdlichen Posaunenstöße der Shakespearomanie, so müssen Sie zugeben, daß Shakespeare's Erfolge nicht „beispiellos," sondern sehr geringfügig sind. Freilich haben wir nicht solche gestählte Nerven, wie das Publikum seiner Zeit. Wenn von einem Erfolge die Rede sein soll, so kann das nur bei Lessing, Goethe und Schiller die Rede sein. Das Volk, das Publikum es erfreut sich noch an unsern Dichtern, die nur von der Shakespearomanie schief angesehen werden. Leider hat das in manchen Kreisen bösen Einfluß gehabt. Weil denn die Shakespearomanen sagen: Schiller sei das Entzücken jugendlicher Idealisten, so wollen viele nicht mehr für jugendlich, sondern für reif gelten und meinen deßhalb über Schiller die Achseln zucken zu müssen. Hat doch die romantische Schule in ihrer fanatischen Shakespearomanie Schiller den Namen eines Dichters geradezu abgesprochen. Erzählt doch Dorothea von Schlegel aus diesen Kreisen: als sie Schillers Glocke neu bekommen hätten und dieselbe eines Abends vorgelesen worden wäre, wären sie vor Lachen fast von den Stühlen gefallen. Also ein Gedicht, wie keine Literatur irgend eines Volkes ein zweites aufzuweisen hat, erregt das Hohngelächter einer ganzen Gesellschaft. Sie sehen wohin eine Manie, sei es auch die Shakespearomanie führen kann, zum Verleugnen der

gesunden Vernunft. Behauptet doch einer der hervorragendsten Shakespearomanen: Lessing sei eigentlich kein Dichter gewesen, sondern habe alles mit dem Verstande gemacht. Allerdings sagt Lessing, indem er von seiner Art des Arbeitens spricht, am Schlusse der Dramaturgie etwas Aehnliches. Allein er spricht daselbst im bittersten Unmuth, und sein Zeugniß über sich selbst darf am wenigsten gelten. Wenn ein Mann, der die lebenswahren und lebenswarmen Charaktere einer Emilie Galotti, einer Minna von Barnhelm, die dichterischen Gestalten eines Nathan geschaffen hat, ist ein Dichter von Gottes Gnaden, ist jeder Zoll ein Dichter, mag er langsam oder rasch gearbeitet haben. Charaktere schaffen ist die Hauptaufgabe für den Dichter — und ich verhehle es nicht, ich finde bei Shakespeare sehr wenig Charaktere, die mich so anmuthen, die mich so fesseln, wie die Lessing'schen.

Oswald. Das ist ja förmlich ketzerisch gesprochen!

Hellmuth. Mögen Sie es für ketzerisch halten, bedenken Sie nur, daß vieles lange Zeit für ketzerisch galt, was später als Wahrheit erkannt wurde. Und bedenken Sie, daß Ketzerei das Verbrechen des Nichtglaubens ist, Glauben aber das Gegentheil von Wissen und daß Glauben dicht neben dem Wahne liegt. Die Shakespearomanie ist nicht ketzerisch, sie glaubt und ihr Glauben ist oft vom Wahne nicht zu unterscheiden.

Aus dem was ich gesagt habe, ergibt sich aufs Neue, welch bösen Einfluß die Shakespearomanie auf unser Publikum ausübt, wie sie verwirrend wirkt und bei uns die schlimmsten Zweifel hervorruft.

Doch ich gelange zu unserem Stücke. Richard III. ist eines der berühmtesten Dramen Shakespeare's und die Rolle Richards eine Lieblingsrolle für englische und deutsche Schau-

spieler. Und doch kann ich in das große Lob nicht einstimmen. Allerdings ist das Stück interessanter, als eines der bisherigen, allerdings gelangt es in fünf Akten zu einem befriedigenden Abschlusse. Aber es fehlt ihm etwas, das ich nicht genau und scharf zu bezeichnen weiß. Ich möchte über einige Grundsätze ins Klare kommen, die ich mit den Fragen bezeichne:

Was darf der Dichter bei seinem Publikum für Kenntniß voraussetzen?

Was darf vor einem Stücke liegen?

Was darf während des Verlaufes des Stückes außerhalb desselben liegen?

Reinhold. Das sind sehr gewichtige Fragen, deren Beantwortung für den Dramatiker nicht fest genug entschieden werden kann. Ich will Ihnen meine Meinung darüber sagen.

Kenntniß, natürlich von der vorzuführenden Handlung, kann der Dichter von seinem Publikum gar keine oder nur möglichst geringe verlangen. Bei einem frei erfundenen Stücke ist an sich eine solche Kenntniß nicht möglich. Der Zuschauer kann also zum Anschauen eines solchen Stückes nichts mitbringen, als eine allgemeine Kenntniß der Sitten und der Zeit, in welchen es spielt. Je ferner die Zeit von der unsrigen liegt oder je ferner uns das Land liegt, in welchem das Stück spielt, desto mehr muß der Dichter bemüht sein, uns mit den betreffenden Sitten bekannt zu machen. Das ist oft nicht leicht. Denn er muß den Schein vermeiden, als wolle er die Zuschauer belehren, er muß Kunstgriffe aller Art brauchen, Winke, Andeutungen, die wir kaum bemerken. Nimmt der Dichter z. B. zum Hintergrunde seiner Stücke ein nationales Fest bei einem fremden

Volksstamm, so muß er nur mit der Art und Veranlassung dieses Festes betraut machen. Das ist gar nicht so einfach, denn die Handelnden sind mit dem Feste in jeder Beziehung vertraut. Der Dichter muß sich also helfen, indem er etwa passender Weise eine Sage erzählen läßt, an welche sich die Entstehung des Festes knüpft. Denken Sie z. B. an den Freischütz. Die handelnden Personen kennen die Bedeutung der Probeschießen, allein der Förster muß die Veranlassung erzählen, damit das Publikum sie erfährt. Die Erzählung des Försters in diesem Falle ist nur ziemlich ungeschickt angebracht, er ironisirt sie selbst; allein als Beispiel ist sie wohl sehr passend. Spielt das Stück in unserer gegenwärtigen Zeit, so darf der Dichter nichts voraussetzen, er muß uns so in seine Handlung einführen, daß sie uns gleich verständlich ist. Schwieriger für ihn wird die Sache, wenn er historische Stoffe bearbeitet oder sich an solche anlehnt oder wenn historische Stoffe in das Stück hinein leuchten.

Nimmt der Dichter einen Stoff aus der Gegenwart, so darf er nur die Kenntniß dessen voraussetzen, was etwa im ganzen Volke bekannt sein muß, wie ein neuer Krieg, oder was der Mittelstufe der Bildung bekannt sein muß. Allein die Kenntniß von den Details dieser Begebenheiten schwindet sehr rasch aus dem Gedächtniß des Volkes und darum veralten moderne historische Stoffe so ungemein schnell und sind überhaupt für eine dramatische Behandlung so ungünstig.

Gehören die Stoffe einer weiter zurückliegenden Vergangenheit an, sind sie dadurch schon wirklich historisch geworden, so darf der Dichter auch hier möglichst wenig Kenntniß von dem Detail seines Stoffes voraussetzen. Das Publikum hat von vielen Dingen allgemeine Anschauungen und

Kenntniß, während das Detail zu wissen Sache der Männer vom Fache ist. Braucht der Dichter daher geschichtliche, geographische u. s. w. Andeutungen, so muß er wenigst möglich Kenntniß von diesen Dingen voraussetzen. Man kann sehr gebildet und unterrichtet sein, und kann doch gerade in den betreffenden Punkten nichts wissen, so daß man über das vorgeführte Stück nicht zur Klarheit kommt. Ist demnach zu viel Kenntniß zu einem Stücke nöthig, die nicht mit Leichtigkeit dem Zuschauer im Stücke selbst vermittelt werden kann, so ist der Stoff für ein Drama ungefüg.

Mit dieser Frage hängt genau die zweite zusammen: was darf vor dem Stücke liegen? Also eine genaue historische Kenntniß muß nicht erforderlich sein. Bei frei erfundenen Stücken können vor dem Stücke allerdings Begebenheiten liegen, an die das Stück anknüpft, deren Folgen sich im Stücke geltend machen, die uns zur Entfaltung des Charakters der handelnden Personen zu wissen nöthig sind, z. B. Verkettung von Familienverhältnissen, Jugendgeschichte der handelnden Personen, früher verübte Handlungen, gute oder böse, deren Folgen noch in das Stück hinein wirken. Allein alles das kann dem Zuschauer nur durch Erzählungen bekannt gemacht werden, und Erzählungen sind im Drama möglichst zu meiden. Ein Stück wird darum immer besser, je weniger vor ihm liegt, je mehr es unmittelbar anfängt.

Es ist sehr schwer, sich mit dem abzufinden, was vor einem Stücke liegt, namentlich bei historischen Stücken. In dieser Beziehung ist Schiller ein unübertrefflicher Meister. Seine Introductionen führen uns auf die interessanteste Weise mitten in das Stück und theilen uns alles mit, was wir zu wissen nöthig haben. In der Jungfrau von Orleans wissen wir schon im ersten Akte die ganze historische Grund-

lage des Stücks, Krieg mit England, das der Selbstständigkeit Frankreichs den Untergang droht. Mehr brauchen wir nicht zu wissen, wir nehmen augenblicklich Partei. In Wilhelm Tell sind wir durch die prachtvolle Introduction augenblicklich mit dem Stande der Dinge vertraut. In Maria Stuart sind wir schon im ersten Akte mit der Lage der Dinge vertraut. Zum Wallenstein braucht Schiller allerdings einen ganzen Prolog, um uns die Verhältnisse klar zu machen, allein dieser Prolog bildet zu gleicher Zeit ein prächtiges Genrebild und ein Stück für sich in einer Trilogie. Nehmen Sie dann Fiesco, ein echt historisches Stück; wie sind wir da so rasch mitten in der Handlung und im Verständniß derselben.

Die dritte Frage hängt auch genau mit den beiden bisherigen zusammen: was darf außerhalb während der Handlung vorgehen, das doch in dieselbe eingreift? Das kann vielerlei sein. Die Ankunft bestimmter Personen, Begebenheiten aller Art mit allgemeiner und specieller Wirkung. Auch hier ist es gut, wenn dergleichen möglichst wenig ist. Die Handlung soll sich aus sich selbst entwickeln, von außen her soll auf die Entwicklung möglichst wenig eingewirkt werden. Das erfordert nicht nur das Wesen des Dramas, sondern auch der Bau des Stückes. Von allem, was außerhalb geschieht, muß die Kenntniß auf die Bühne gebracht werden. Und das ist oft nicht leicht. Wissen es die handelnden Personen nicht, so kann man sich mit Meldungen, mit Erzählungen helfen, und da erfährt es das Publikum mit. Allein wenn die handelnden Personen unterrichtet sind und es sich darum handelt, auch die Zuschauer zu unterrichten, so wird die Sache schon schwieriger. Hier muß der Dichter sich mit Betrachtungen über das Geschehene helfen oder auf andere Art. Am besten werden also die Dramen

sein, in denen nichts vor dem Stücke, nichts außerhalb desselben liegt. Wo das nicht thunlich ist, muß möglichst wenig vor und außerhalb liegen. Je mehr dessen ist, desto ungefüger wird der Stoff, desto weniger wird sich eine gute Handlung bauen lassen.

Hellmuth. Diese Grundsätze haben mir ungefähr vorgeschwebt, ohne daß sie mir zu klarer Erkenntniß geworden wären und sie scheinen mir sehr richtig zu sein. Betrachte ich nun die bisher besprochenen Stücke nach diesen Grundsätzen, so stoßen mir starke Bedenken auf. Bei allen diesen Stücken liegt viel zu viel vor ihnen, es wird eine genaue Kenntniß von Thatsachen vorausgesetzt, die wir nicht haben.

Oswald. Allein das Publikum Shakespeare's besaß diese Kenntniß, denn diese Thatsachen lagen ihm in nicht zu ferner Vergangenheit.

Hellmuth. Gut, das mag sein. Ich will zugeben, daß Shakespeare's Publikum diese Kenntniß hatte, daß sie ihm durch Ueberlieferung vermittelt war, dann schrieb aber der Dichter eben nur für sein Publikum, nicht für uns. Wir können diese Stücke nur verstehen, wenn wir ein genaues Geschichtswerk nachschlagen und dadurch alle die Lücken ausfüllen, die im Zusammenhange der Begebenheiten uns aufstoßen. Aber zu einem Kunstwerke muß ich nicht eines so weitläufigen Commentars bedürfen. Dann aber ist Shakespeare der Dichter seiner Zeit und für seine Zeit, nicht aber der Dichter aller Zeiten und für alle Zeiten.

Und ebenso wie zuviel vor den Stücken liegt, liegt zuviel außerhalb denselben. Die Boten in Shakespeare treten sich fast die Fersen ab. Abgesehen davon, daß ein Bote eigentlich keine dramatische Figur ist, weil er keinen Charakter hat, also immer nur ein Aushülfsmittel ist, wird

dieſes Mittel ſo häufig gebraucht, daß von einem guten Bau nicht die Rede ſein kann. Zeigen Sie mir bei Schiller ſolche Shakeſpeare'ſchen Boten! Seine dramatiſche Meiſterſchaft beſteht eben darin, wie er die Kenntniß der Dinge, die vor oder außerhalb des Stückes liegen, dem Publikum vermittelt. Wo irgend eine Art Meldung zu bringen iſt, läßt er ſie durch eine charakteriſtiſche Rolle bringen, ſei dieſe auch noch ſo klein.

Oswald. Ich wiederhole Ihnen, daß dieſe Stücke keine eigentlichen Dramen ſind, ſondern Hiſtorien, und daß man an dieſe die ſtrengen Forderungen nicht legen kann.

Hellmuth. Und ich wiederhole Ihnen, daß ich eine Gattung dramatiſcher Poeſie, Hiſtorien genannt, nicht anerkennen kann; um ſo weniger, da die Shakeſpearomanie gerade in dieſen Hiſtorien den großen dichteriſchen Werth findet. Wenn der Name Hiſtorie einen Sinn haben ſoll, ſo müßten in ihnen wenigſtens die hiſtoriſchen Thatſachen in ſtrengſter Wahrheit auftreten. Wenn aber der Dichter die geſchichtliche Wahrheit ſo verletzt, wie es in Richard III. geſchieht, kann von Hiſtorie gar nicht mehr die Rede ſein. Ich will Sie nicht mit langen Beweiſen plagen, ich will Ihnen nur bemerken, daß Königin Margaretha, die im Stücke ſo bedeutſam auftritt, bereits ein Jahr vor der Handlung verſtorben war.

Ueber den Bau des Stückes, das kein ganzes Stück iſt, ſondern nur der letzte Theil einer Tetralogie, das man alſo nur verſteht, wenn man die vorhergehenden Stücke kennt, will ich mich etwas weitläufiger auslaſſen, da daſſelbe als ein ſehr berühmtes unſere beſondere Aufmerkſamkeit verdient. Das Stück hat vierundzwanzig Scenen oder Verwandlungen. Alſo vierundzwanzigmal wechſelt Ort und Zeit. Einzelne dieſer Scenen ſind breit ausgeführt und nehmen nicht mehr

Zeit in Anspruch, als sie selbst dauern, dann drängen sich in wenige Scenen die Begebenheiten von Monaten zusammen.

Im ersten Akt begegnet Richard, der bloß noch Herzog von Gloster ist, auf der Straße seinem Bruder, dem Herzog von Clarence, der ins Gefängniß geführt wird. Clarence weiß sich keines Verbrechens schuldig. Richard verspricht ihm, sich bei dem Könige zu verwenden.

Zweite Scene. Lady Anna, die Wittwe des Prinzen von Wales, den Richard getödtet hat, bringt mit einem Gefolge die Leiche Heinrichs VI. zu Grabe, der ebenfalls von Richards Hand gefallen ist. Richard hält den Zug an, wirbt auf offener Straße um Anna, der er den Gatten und Schwiegervater ermordet hat, wird anfangs mit Abscheu zurückgewiesen, dann aber in Gnaden angenommen. Diese Scene hat von jeher Anstoß erregt und Tadel gefunden. Die Shakespearomanie gibt das zu, dreht und wendet sich aber, so gut wie sie kann, um den Tadel abzuschwächen. Diese Scene, geschichtlich unmöglich, da Heinrich VI. schon sehr lange todt ist, ist das Abscheulichste, was mir je in der Dichtung vorgekommen ist. Erstens ist sie auf eine Art herbeigeführt, für welche ich den richtigen Ausdruck nicht brauchen will. Richard strebt nach der Krone und will Anna zur Gattin gewinnen, die große Reichthümer besitzt. Er setzt auch sein Vorhaben durch und gewinnt Anna. Allein auf welche Art. Richard ist von bösem Charakter, aber kräftig und schlau. Und hier wählt er für seine Werbung den möglichst ungünstigen Zeitpunkt, wo Anna die Leiche ihres von ihm gemordeten Schwiegervaters zur Gruft begleitet; auf offener Straße, vor vielen Zeugen bringt er seine Werbung vor. Das ist dumm; so einfältig kann der schlaue Richard nicht handeln. Daß Anna am Ende seine

Werbung annimmt, ist in diesem Augenblicke unmöglich, weil sie rings von Zeugen umgeben ist, und wenn sie schamlos genug ist, Richards Worte anzuhören, so kann das verworfenste Geschöpf nicht so schamlos sein, das vor Zeugen zu thun. Historisch liegt die Verheirathung Anna's ganz anders. Wir haben es aber nur mit der Art zu thun, wie der Dichter sie darstellt. So schamlos kann das verworfenste Weib nicht handeln. Die historische Anna hat aus Familienrücksichten, von vielerlei Einflüssen bestimmt, Richards Bewerbung angenommen, bei Shakespeare thut sie es aus — — weiblicher Eitelkeit. Die Wittwe von Ephesus ließ sich bei der Leiche ihres Mannes doch von einem jungen, schönen Manne verführen; Anna gibt dem häßlichen, mißgestalteten Richard Gehör. Die Shakespearomanie sagt: nie habe ein Dichter die Frauen so geehrt, wie ihr Abgott. Ich behaupte dagegen: nie hat ein Dichter die Weiblichkeit so mit Füßen getreten, als es Shakespeare in diesen Scenen gethan hat. Doch er hatte an einer dieser Scenen noch nicht genug. Im Laufe des Stücks bringt Richard seine beiden Neffen um die Krone und um das Leben. Im vierten Akte aber wirbt er bei der Mutter der ermordeten Prinzen um die Hand von deren Tochter, und auch diese ist eitel genug, den Mörder ihrer Kinder günstig anzuhören. Also dieselbe Abscheulichkeit in demselben Stücke wiederholt. Was aber den Dichter, die Dramatiker, noch schwerer belastet, ist der Umstand, daß diese beiden abscheulichen Scenen nur Episoden sind. Anna wird allerdings Richards Weib, allein sie greift nicht im geringsten in das Stück ein. Und die Werbung um die Tochter der Königin hat keinen Erfolg, weil Richard im nächsten Akte umkommt, ist also mehr als überflüssig. Und diese beiden entsetzlichen Episoden sind von der

furchtbarsten Breite, sie nehmen gerade den siebenten Theil des Stückes ein.

In der dritten Scene kommt die Königin mit ihren Söhnen und ihrem Bruder nebst einigen Lords zusammen. Auch Richard tritt auf, und die Lords zanken mit einander. Dazu kommt Margaretha, die Wittwe des ermordeten Heinrich VI., und ergießt eine Fülle von Klagen, Schmähungen und Verwünschungen auf die Anwesenden. Wo diese Margaretha, die, wie schon bemerkt, bereits todt war, herkommt, und wie sie ohne weiteres in des Königs Palast kommt, läßt der Dichter unaufgeklärt. Uebrigens schreitet die Handlung in dieser Scene auch nicht einen Schritt vorwärts. Am Schlusse dingt Richard zwei Mörder, die seinen Bruder Clarence ermorden sollen. Solche gewöhnliche Banditen, die im Personenverzeichniß ganz naiv als Mörder aufgeführt werden, kommen bei Shakespeare öfter vor.

Die vierte Scene spielt im Gefängniß des Herzogs von Clarence, der einen langen Traum erzählt. Dann kommen die Mörder und bringen ihn um. Die ganze Scene ist sieben Seiten lang. Wenn auf der Bühne ein Todtschlag geschehen muß, so darf er im Gefechte geschehen oder durch einen Stoß, den die Leidenschaft führt. Aber eine Mordscene mit allen detaillirten Reden, sieben Seiten lang, anzusehen, muß man die „gestählten Nerven des blutfrohen Publikums" Shakespeare's haben. Auch diese Scene ist im Grunde nichts als eine Episode.

Zweiter Akt. Erste Scene. König Eduard wird krank hereingeführt. Die Verwandten seiner Gemahlin aus erster Ehe sind mit den Großen des Reiches meistens in Hader. Der König versöhnt beide Theile. Richard kommt und berichtet den Tod des Clarence. Der König jammert, geht

ab und ſtirbt. Es iſt immer ein Fehler, eine Perſon im Anfange auftreten und gleich ſterben zu laſſen.

Zweite Scene. Die Herzogin tritt auf mit den Kindern des ermordeten Clarence. Klagen um den todten Clarence. Dazu die Königin, die um den todten König klagt. Dazu Lords, die auch mitklagen helfen. Unter ihnen Richard. Man beſchließt, ein kleines Gefolge abzuſenden, das des Königs Sohn von auswärts her zur Krönung holen ſoll.

Dritte Scene. Einige Bürger beſprechen ſich auf der Straße darüber, daß es nicht gut ſei, wenn nach des Königs Tode ein Kind auf den Thron komme, das keine Kraft hätte, die Regierung zu führen. Die Scene iſt orientirend, nur folgt nichts daraus. Die Bürger erſcheinen nie wieder. Höchſt flaue Rollen!

Vierte Scene. Die Königin, die Herzogin von York, der Erzbiſchof und der jüngere Sohn der Königin, der auch York heißt, ſprechen über Richards Weſen. Dazu kommt ein Bote, der meldet: die Verwandten der Königin ſeien auf Befehl Richards gefangen geſetzt. Alſo Richard beginnt ſein Werk.

Dritter Aufzug. Straße. Des Königs älteſter Sohn und Erbe, alſo eigentlich jetzt König, noch Prinz von Wales genannt, treten auf. Sie ſprechen Gleichgültiges. Da kommt der Lordmayor von London, um den Prinzen zu begrüßen. Dieſer Auftritt iſt wirklich merkwürdig. Er heißt im Stücke:

„(Der Lordmajor und ſein Zug treten auf.)

Mayor.

Gott ſegn' euer Hoheit mit beglückten Tagen.

Prinz.

Ich dank euch, beſter Lord, und dank euch allen.

(Der Lordmajor mit ſeinem Zuge ab.)"

Was heißt das? Ist das dramatisch? Ist das poetisch? Der Dichter nöthigt den Lordmayor mit seinem Zuge, der doch aus einer ansehnlichen Begleitung bestehen muß, aufzutreten, guten Tag zu sagen und dann wieder abzugehen? Welcher Aufwand von Personen, Costümen u. s. w. für — rein gar nichts! Doch solcher unbegreiflichen nichtigen Scenen finden wir bei Shakespeare mehrere. Ich kann sie mir nur dadurch erklären, daß der Dichter in seiner Quelle die Meldung fand: der Lordmayor begrüßte den Prinzen, und daß er getreulich das mit anbrachte.

Dann tritt des Prinzen Bruder, York, auf mit Edelleuten, und Richard zwingt die Prinzen, ihre Wohnung im Tower zu nehmen, der damals nebst Gefängnissen auch Wohnungsräume für fürstliche Personen enthielt. Der Tower ist die Falle, in die die Prinzen gelockt werden, aus der sie nicht mehr herauskommen sollen. Wir sind jetzt mitten in der Handlung, die verbrecherische Thätigkeit Richards kommt in volle Blüthe.

Zweite Scene. Vor Lord Hastings Hause. Hastings ist ebenfalls zum Verderben ausersehen. Ein Bote klopft vier Uhr Morgens. Hastings tritt auf. Der Bote meldet, sein Herr, Lord Stanley, habe einen bösen Traum von einem wilden Eber gehabt. Dazu kommt Catesby und erzählt, daß an diesem Tage die Verwandten der Königin hingerichtet werden sollen. Hastings freut sich darüber. Catesby will ihn nun dafür stimmen, daß Richard die Krone bekommen müsse. Davon will Hastings nichts wissen — damit spricht er sein Urtheil. Jetzt tritt Stanley selbst auf, der seinem Diener auf dem Fuße gefolgt sein muß. Er meldet ebenfalls die üble Lage der Verwandten der Königin. Catesby und Stanley gehen ab; es treten noch auf ein

Heroldsdiener und ein Priester, die Hastings beschenkt, weil er sich freut, daß seine Feinde, eben die Verwandten der Königin, dem Tode verfallen sind. Diese Freude des Hastings hat etwas unheimlich Anregendes, da wir ahnen, daß er selbst dem Verderben geweiht ist. Nur daß ein paar Beiläufer nöthig sind, die wir gar nicht kennen, die nie wieder vorkommen und nur auftreten, um beschenkt zu werden, ist nicht geschickt im Baue. Zuletzt kommt noch Buckingham, der genaue Freund der Königin, spricht zum drittenmale von dem Tode der Verwandten der Königin und ladet Hastings ein, zur Rathssitzung in den Tower zu kommen.

Dritte Scene. Daß wir eben dreimal das Schicksal der Verwandten der Königin erfahren haben, scheint dem Dichter nicht genug. Damit wir es gewiß nicht vergessen, werden in dieser Scene dieselben zum Tode geführt. Die ganze Scene ist sechsundzwanzig Verse lang und vollständig überflüssig, wenn nicht der Dichter seinem „blutfrohen" Publikum den Anblick von drei hinzurichtenden Männern geben wollte. Aber deßhalb ein Dutzend Menschen in Bewegung zu setzen, läßt sich doch mit der Oekonomie des Drama's nicht vereinigen.

Vierte Scene. Rathssitzung im Tower. Diese Scene ist recht wunderlich gebaut. Der Staatsrath spricht darüber, wann der Prinz von Wales gekrönt werden soll. Es kommt auf die Meinung Richards an, der noch nicht da ist, aber gleich eintritt. Er schickt den Bischof Ely, der mit im Staatsrath sitzt, fort, damit dieser ihm Erdbeeren aus seinem Garten bestelle. Dann geht er mit Buckingham wieder ab, um mit dem etwas zu besprechen; dann kommt der Bischof zurück und berichtet: er habe die Erdbeeren bestellt. Dann kommt Richard zurück und klagt, daß durch Hexenkunst ihm der

Arm gelähmt sei und beschuldigt die Königin, das gethan zu haben. Hastings sagt: „Wenn sie die That gethan hat, edler Herr," — weiter läßt ihn Richard nicht reden, nennt ihn einen Verräther, befiehlt, ihm den Kopf abzuschlagen und geht mit dem Staatsrathe ab. Hastings jammert etwas und wird dann auch zum Tode geführt. Ob nun Richard, der ja noch nicht einmal König ist, einem hohen Lord so ohne weiteres den Kopf abschlagen lassen kann, weiß ich nicht. Bei der ganzen Scene aber, wobei der Staatsrath aufgeboten wird, kommt nichts heraus, als daß Hastings den Kopf verliert. Und darum dieser scenische Aufwand!

Fünfte Scene. Innerhalb der Mauern des Towers. Gloster und Buckingham treten auf; letzterer in einem rostigen Harnisch und sehr entstellendem Anzuge. Den Zweck dieser Verkleidung habe ich nicht begriffen. Er scheint eine Rolle spielen zu wollen. Richard sagt zu ihm:

„Komm, Vetter, kannst du zittern, Farbe wechseln?
Mitten im Worte deinen Athem würgen,
Dann wiederum beginnen, wieder stocken,
Wie außer dir und wirr im Geist vor Schrecken?"

Buckingham antwortet:

„Pah, ich thu's dem Tragödienspieler nach,
Red' und seh' hinter mich und späh' umher,
Beb' und fahr' auf, wenn sich ein Strohhalm rührt,
Als tiefen Argwohn hegend; grause Blicke
Stehn zu Gebot mir, ein erzwungnes Lächeln
Und beide sind bereit in ihrem Dienst
Zu jeder Zeit zu Gunsten meiner Ränke."

Offenbar schildert hier der Dichter die Darstellungsweise der Schauspieler seiner Zeit. Aber was soll das hier? Will

Shakespeare diese Handlungsweise tadeln, ironisiren? Im Hamlet haben wir eine ähnliche Scene, wo er den Schauspielern gute Lehren gibt. Sie ist deßhalb auch nur eine Episode, paßt aber leidlich, weil er mit Schauspielern spricht. Was sie aber hier soll, ist mir geradezu unbegreiflich!

Der Lordmayor von London tritt auf; der abgeschlagene Kopf des Hastings wird gebracht und Richard erzählt dem Mayor: Hastings habe ihn und Buckingham im Staatsrath ermorden lassen wollen, darum sei es nothwendig gewesen, ihm ohne weiteren Proceß in aller Eile den Kopf abzuschlagen. Der Mayor ist dumm genug, an die Beschuldigung und die Nothwendigkeit der Eile zu glauben und geht wieder ab.

Die Scene kann keinen andern Zweck haben, als durch den Mund des Mayors das Volk glauben zu machen: Hastings sei durch gerechtes Urtheil um's Leben gekommen. — Richard schickt darauf Buckingham auf das Gildehaus und trägt ihm auf, daß er dort, also vor den Bürgern, dahin wirke, daß das Volk Richard zum König ausrufe.

Die sechste Scene ist eine der seltsamsten und wunderlichsten, die je in einem Drama geschrieben worden. Sie spielt auf der Straße. Ein Kanzellist tritt auf und sagt: Hier ist die Klagschrift gegen den Lord Hastings, an der ich elf Stunden lang abgeschrieben habe. Vor fünf Stunden lebte er noch, jetzt ist er schon todt. Eine böse Welt, wo es so zugeht. Damit geht er ab. Diese Scene ist kein Monolog, sie ist kein Prolog, sie ist — ja ich weiß nicht was. Daß Hastings todt ist, wissen wir, daß es in der Welt eben böse zugeht, sehen wir. Daß nun die Bühne verwandelt wird und ein ganz unbedeutender Abschreiber auftritt, um das zu sagen — — ist eben höchst wunderbar. Von einem tief-

sinnigen Baue des Stückes ist aber in dieser Scene nichts zu erkennen. Vielleicht erfordert dieser Abschreiber einen von den bedeutenden Künstlern, welchen die Shakespearomanie für die Rollen ihres Abgotts begehrt.

Siebente Scene. Ein Schloßhof. Buckingham berichtet an Richard, daß die Bürgerschaft sich sehr kühl bei seinem Antrage, Richard zum Könige auszurufen, verhalten habe. Indessen kommt doch der Mayor, der wohl merkt, daß Richard der Mann ist, um seinen Willen durchzusetzen. Nun beginnt eine sonderbare Komödie. Richard geht in das Haus und will sich nicht sprechen lassen, weil er Andachtsübungen treibe. Catesby geht als Bote hin und her. Endlich erscheint Richard zwischen zwei Bischöfen auf dem Balcon. Buckingham trägt ihm die Krone an. Richard weist sie zurück. Die gegenseitigen Reden sind wieder von der endlosen Breite und Redseligkeit, die wir überall bei Shakespeare finden. Endlich gibt Richard nach und erklärt sich bereit, König werden zu wollen. Ich habe die Komödie sonderbar genannt. Sie wird nur zwischen den Vertrauten Richards und ihm gespielt, der Mayor mit den Rathsherren steht fast stumm dabei. Wo kommen so geschwind die Bischöfe her? Sind Bischöfe, die neben Richard stehen, ein Beweis seiner Tugend? Ist es möglich, daß durch eine so platte Komödie jemand zum König gewählt werden kann, wo der rechtmäßige König noch lebt?

Indessen der Dichter will es so — — und Richard ist König.

Vierter Akt. Erste Scene. Tower. Königin Elisabeth, die Herzogin von York und Anna, Richards Gemahlin, treten auf. Sie wollen die Kinder der Elisabeth, die Söhne Eduards, besuchen. Der Commandant des Towers ver-

weigert ihnen den Eintritt. Dazu kommt Stanley und ruft Anna ab, die zur Krönung kommen soll. Sie hat längst Richards, ihres Gemahls, Tücke durchschaut und jammert darüber, die andern jammern mit und alle gehen ab.

Von nun an drängen sich die Begebenheiten von Monaten in wenig Scenen zusammen.

Zweite Scene. Richard als König auf dem Throne. Er ruft Buckingham bei Seite, klagt, daß der Prinz von Wales, der eigentliche Thronerbe, noch lebe und wünscht ihn beseitigt. Buckingham geht nicht gleich darauf ein. Der König ist erzürnt und ruft einen Edelknaben, den er fragt, ob er keinen Banditen wisse. Der Edelknabe kennt einen mißvergnügten Mann, der zu brauchen wäre und wird abgeschickt, ihn zu holen. Stanley tritt auf und bringt die Nachricht: Dorset, der Königin Sohn, sei zu Richmond nach Frankreich entflohen. In der vorigen Scene war dieser Dorset noch mit auf der Bühne. Dieser Richmond ist von allen Kronprätendenten der legitimste und in der Verbannung aufgewachsen. Richard befiehlt jetzt Stanley, auszustreuen, Anna, Richards Gemahlin, sei zu Tode erkrankt. Dann soll er einen Mann von geringer Herkunft ausfindig machen, dem man die Tochter des Clarence vermählen könnte. Den Sohn der Clarence fürchtet er nicht, der sei thöricht. Catesby geht ab. Der Edelknabe kommt zurück und bringt Tyrrel mit. Tyrrel erklärt sich bereit, die beiden Gefangenen umzubringen, und geht ab, nachdem er vom König ein Unterpfand empfangen hat, das ihm Zutritt zu den Gefangenen verschaffen soll.

Wie er diese Scene beginnen soll, weiß ich in der That nicht.

Die Ermordung der Söhne Eduards ist eines der

berüchtigtſten Verbrechen in der Geſchichte, das Richard mit der größten Heimlichkeit angeführt haben — ſoll. Aber Shakeſpeare betreibt das ganz offen. Er fragt den erſten beſten Edelknaben, ob er keinen Mörder wiſſe; dieſer hat gleich einen zur Hand und ohne vom König weiter gekannt zu ſein, erhält Tyrrel den Auftrag zu dem Morde. Das geht ſo harmlos zu, als wenn man einen Diener wegſchickt, um einen Packträger zu holen, der ein Packet wegtragen ſoll.

Nach dieſem Mordbefehl tritt Buckingham wieder auf und fordert von Richard die verſprochene Belohnung. Richard weist ihn kurz und ſchroff ab. Die Scene iſt ganz hübſch; nur iſt es von dem klugen Richard ſehr unklug, ſeinen treueſten Freund ſo vor den Kopf zu ſtoßen.

Dritte Scene. Tyrrel tritt auf und berichtet in einem Selbſtgeſpräch, das halb Monolog, halb Prolog iſt: die Prinzen ſeien ermordet und begraben. Richard tritt auf, Tyrrel erzählt ihm den Tod der Kinder, wird belobt und geht ab. Darauf erzählt Richard wiederum in einem Selbſtgeſpräch, das mehr ein Prolog iſt: den Sohn der Clarence habe er eingeſperrt, die Tochter habe er in geringen Stand verehelicht, und ſeine Gemahlin, Anna, ſei todt. Nun wolle er um ſeine Nichte Eliſabeth freien, d. i. die Schweſter der eben ermordeten Prinzen.

Ich muß geſtehen, etwas Unbeholfeneres im dramatiſchen Baue als dieſe Scene iſt mir noch nicht vorgekommen. Der ganze Zweck dieſer Scene iſt nur, die Zuſchauer wiſſen zu laſſen den Mord an den Prinzen, den Giftmord an Anna, die Einſperrung des jungen Clarence, die Verheirathung ſeiner Schweſter. Wenn Richard mit Tyrrel zuſammentraf, ſo konnte mit ein wenig geſchickter Wendung dieſer Zweck natürlich in einem Geſpräche erreicht werden. Statt deſſen tritt erſt

Tyrrel auf und erzählt dem Parterre den Mord der Prinzen, dann tritt Richard auf und erzählt gleichfalls dem Parterre seine Schandthaten. Jede Form des Drama's ist hier bei Seite gesetzt; es ist keine Dichtung mehr, nur eine Stylübung.

Vierte Scene. Vor dem Palast. Es treten auf Königin Margarethe, Königin Elisabeth, die Herzogin von York. In höchst kläglichen Reden bejammern alle drei ihr Geschick, bejammern, daß Richard ihre Kinder, Enkel u. s. w. ermordet habe. Diese Jammerscene ist nichts als eine Episode, denn es folgt gar nichts daraus. Während der Dichter in den vorigen Scenen eine Fülle von Begebenheiten zusammengedrängt hat, läßt er hier in unendlicher Breite einen lyrischen Jammer los. Margarethe geht ab. Richard kommt an der Spitze eines Zuges. Die beiden Frauen fallen über ihn her, ihn mit ihren Klagen und Vorwürfen bestürmend. Richard läßt Trommeln rühren, um ihre Worte zu ersticken. Die Herzogin von York geht ab und nun wendet sich Richard an Elisabeth und bittet um die Hand von ihrer Tochter.

Daß Richard Absichten auf die Hand der Tochter Eduards hatte, ist allerdings historisch, allein er erreichte sie nicht. Die ganze Sache also, weil sie keinen Erfolg hatte, gehört nicht in das Drama. Aber hier, wo er die Mutter bestürmt, die eben in tiefstem Schmerze um den Mord ihrer beiden Söhne ist, kann man die ganz überflüssige episodische Scene nur doppelt abscheulich finden. Und diese Werbescene, wo die Mutter ihn mit den fürchterlichsten Vorwürfen überhäuft, ihm das Schrecklichste sagt, was einem Menschen gesagt werden kann, wo sie voll des größten Abscheu's gegen den Bösewicht ist — und zuletzt doch nachgibt, ist 238 Verse lang. Elisabeth wäre ein tragischer Charakter,

denn sie verliert den Thron und ihre Kinder, auf ihr Haupt häuft sich eine Fülle des entsetzlichsten Wehs. Aber durch diese Nachgiebigkeit macht sie Shakespeare selbst zu einer widerwärtigen Erscheinung.

Richard ruft ihr selbst nach: „Nachgiebige Thörin, wankelmüthig Weib." Historisch hat sie allerdings nachgegeben, aber unter ganz andern Umständen, und im Laufe der Zeit. Allein die Situation, die Shakespeare herbeiführt, ist weder dichterisch noch dramatisch, sie ist nur widerwärtig und episodisch.

Doch der vierte Akt ist noch nicht zu Ende. Rasch auf einander kommen sieben Botschaften. Richmond ist gelandet, und begehrt die Krone. Buckingham hat Truppen gesammelt und hält zu ihm. Viele andere stehen in Waffen gegen den König. Richard ist zornig, tobt und befiehlt seinen Getreuen. Neue Botschaften. Richmonds Flotte ist zerstreut, Buckingham gefangen. Diese für Richard guten und ungünstigen Nachrichten kreuzen sich durch einander.

Was für einen Zweck die guten Nachrichten haben sollen, wie die der Zerstreuung von Richmonds Flotte durch den Sturm, ist nicht abzusehen. Theils scheinen sie unwahr, theils haben sie keine Bedeutung, denn im nächsten Akte steht Richmond gerüstet im Felde und gewinnt den Sieg. Ganz ähnlich kreuzen sich gute und schlimme Nachrichten am Schlusse des Königs Johann, wo ebenfalls dadurch nicht das Geringste entschieden wird. Es scheint, daß der Dichter in diesem Aufeinanderdrängen von Botschaften eine theatralische Wirkung gesucht hat. Eine dramatische ist nicht vorhanden.

Der Akt kann übrigens auch durch diese Häufung der Botenscenen noch nicht zum Ende kommen, denn am Schlusse

ist noch eine Scene von zwanzig Versen Länge angeflickt, welche nichts enthält, als daß Stanley eine freundliche Botschaft an Richmond abschickt. Das Anflicken solcher kurzen, unbedeutenden Scenen an einen gut abgeschlossenen Akt findet sich bei Shakespeare ziemlich häufig und scheint mir allen gesunden Begriffen von dem Baue eines Stückes zu widersprechen und gerade das Gegentheil von Tiefsinnigkeit zu sein.

Der Dichter hat nun in diesen vierten Akt eine solche Menge von Thatsachen zusammengehäuft, daß man darin Stoff für mehrere Dramen finden könnte. Die Krönung der Königin, der Mord der Prinzen, das Abweisen Buckinghams, das Einsperren des Sohnes des Clarence, das Verheirathen von dessen Tochter, der Tod der Anna, die Landung Richmonds, das Uebergehen zu diesem des Dorset und Buckingham, die Werbung um Elisabeth u. s. w. Dabei wird mit der Zeit in einer Art umgegangen, daß der Phantasie der Zuschauer das Ungeheuerste zugemuthet wird.

Ich spreche hier nicht von dem Anachronismus, daß Richard die viel erwähnte Anna schon zwölf Jahre vor dem Stücke geheirathet hatte, obschon dadurch die widerliche Werbescene noch unbegreiflicher und widerlicher wird, ich spreche davon, ob es dem Dichter erlaubt ist in förmlichen Sprüngen von Begebenheit zu Begebenheit zu eilen.

Anna erscheint im Anfange des Akts in aller Gesundheit, in der dritten Scene ist sie bereits todt. Für die Prinzen wird in der zweiten Scene ein Mörder gedungen, bei der Verwandlung, achtunddreißig Verse weiter, sind sie bereits todt und begraben. Der Plan, Clarences Tochter niedrig zu verheirathen, wird in der zweiten Scene besprochen, in der dritten ist er bereits ausgeführt. Buckingham bittet in der zweiten Scene um Erfüllung der ihm gegebenen Ver-

sprechung, in der dritten steht er bereits an der Spitze von Truppen gegen den König, in der vierten ist er bereits gefangen. Dorset erscheint in der ersten Scene noch mit der Königin, in der dritten ist er nach der Bretagne zu Richmond entflohen, in der vierten ist er schon wieder in England. So geht es fort. Das ist kein möglicher Gang einer Handlung, sondern ein Hinundherspringen. Dabei ist zu bemerken, daß fast alles außerhalb des Stücks geschieht, während wir auf der Bühne fast nur endlose Reden hören und die Kenntniß von dem wirklich Geschehenen immer nur durch Nachrichten von außen her uns vermittelt wird. Kann man das einen gesunden Bau eines Stückes nennen?

Reinhold. Ich möchte es bezweifeln. Allerdings muß dem Dichter gestattet sein, die Begebenheiten zusammenzudrängen und im Laufe eines Stückes, also in den wenigen Stunden eines Theaterabends Dinge geschehen zu lassen, deren Ausführung in der Wirklichkeit Wochen, Monate, ja Jahre erfordert. Allein das muß mit großer Geschicklichkeit geschehen. Der Zuschauer empfängt zunächst den Eindruck, als wenn alles was er sieht, unmittelbar nach einander geschehe. Soll er nun erkennen, daß zwischen den einzelnen Handlungen größere oder kleinere Zeiträume liegen, so ist das nur durch gewisse Kunstgriffe möglich. Der erste von diesen besteht darin, daß manche Begebenheiten außerhalb des Stückes geschehen und die Nachricht dann auf irgend eine Art in das Stück gebracht wird. Dabei sind Begebenheiten von langer Zeitdauer in wenigen Sätzen der Kenntniß zu vermitteln, und die Phantasie des Zuschauers folgt willig den Erzählungen oder Andeutungen und bekommt einen Begriff von der Zeitdauer. Den zweiten Kunstgriff

bietet der Bau des Drama selbst. Ein solcher zerfällt in eine Anzahl von Akten, die Akte in eine Anzahl von Scenen. Zwischen jedem Akte und zwischen jeder Scene liegt ein Zeitraum, den sich die gefällige Phantasie des Zuschauers so lang denkt, als der Dichter es haben will, wenn er es der Phantasie nur andeutet. Indem nun der Dichter den Ort der Handlung willkürlich ändert, unterstützt er die Phantasie wesentlich. Mit jeder Aenderung des Ortes beginnt ein anderer Abschnitt des Stückes, und damit möglicherweise ein neuer Zeitraum. Das alles mit Geschicklichkeit ins Werk zu setzen, ist eben die Aufgabe des Dichters. Aber sie ist nicht leicht. Shakespeare scheint sie mir in dem was sie erzählten, nicht gelöst zu haben. Der ganze vierte Akt spielt in London, demnach ohne Wechsel des Orts. Daß die Scene bald in diesem, bald in jenem Zimmer des Palastes, auch auf der Straße spielt, kann man keine Aenderung des Orts nennen, denn wir fühlen uns immer in London, und so wird uns der Eindruck des unmittelbar auf einander Folgens der Begebenheiten nicht gestört. Hätte Shakespeare eine oder zwei Scenen außerhalb Londons verlegt, so wäre im Zuschauer der Eindruck entstanden, als läge zwischen den Scenen ein Zeitraum von unbestimmter Ausdehnung, und die Phantasie hätte sich in die Zeit gefunden. Der besprochene Akt gibt die beste Erläuterung. Daß der Mord der Prinzen in der einen Scene beschlossen wird und in der folgenden schon ausgeführt ist, will uns nicht in den Sinn, denn zwischen beiden Scenen fehlt für die Phantasie der nöthige Zeitraum. Läge zwischen diesen beiden Scenen eine andere, an einem andern Orte, so würde die Phantasie den nothwendigen Zeitraum sich sogleich zurecht legen. So aber verwirrt sich die Zeitanschauung in

uns, und wir werden nicht recht klug aus der Geschichte. Als dagegen zum Schluß des Aktes die vielen Nachrichten von außen kommen, die eine Menge von Thatsachen berichten, folgt die Phantasie willig und faßt alles auf, sie wird nicht irre in der Zeitbestimmung. Hier hat der Dichter den ersten Kunstgriff benutzt, während er in der Mitte des Stückes den zweiten Kunstgriff außer Acht gelassen hat.

Oswald. Sie wollen das unbeholfen nennen, ich würde höchstens sagen: es sei Nachlässigkeit.

Hellmuth. Ich streite nicht um Worte. Wenn aber die Shakespearomanie in der Anordnung und der Tiefsinnigkeit des Baues seiner Stücke reden kann, so greift man wohl auch einmal zu einem harten Worte, wenn man das gerade Gegentheil von dem findet, was von dem Dichter mit überschwänglichen Posaunenstößen gerühmt und gepriesen wird.

Der fünfte Akt ist einfacher. In der ersten Scene wird Buckingham zur Hinrichtung geführt. Das ist nun das unentbehrliche Futter für die „gestählten Nerven des blutfrohen" Publikums.

Zweite Scene. Richmond mit seinen Anhängern und Truppen tritt auf und sagt, daß er Richard bekämpfen wolle. Die ganze Scene hat vierundzwanzig Verse. Die vorige hatte neunundzwanzig. Ob das Scenen sind, die in den Bau des Stückes passen, will ich nicht weiter untersuchen. Nur kommt es mir sonderbar vor, daß Dutzende von Menschen in Bewegung gesetzt werden, damit neunundzwanzig, resp. vierundzwanzig Verse gesprochen werden können, von denen wir sehr wenig erfahren.

Ueber die dritte Scene komme ich nicht recht ins Klare mit mir selbst. Zuerst tritt Richard rechts auf mit Mannschaft und befiehlt an dieser Stelle sein Zelt aufzuschlagen,

dann geht er ab. Darnach tritt Richmond links auf und läßt sein Zelt auch aufschlagen, in das er hinein geht. Dann tritt Richard wieder auf und geht in sein Zelt. Beide schlafen ein. Zwischen den Zelten erscheint nach und nach die ganze Reihe der Geister der von Richard erschlagenen Opfer, von denen keines vergessen ist. Prinz Eduard kommt, es kommen Heinrich VI., Clarence, Rivers, Grey, Vaugham, Hastings, die beiden Prinzen, Anna, Buckingham. Alle sprechen einzeln Fluchworte über Richard, Segensworte über Richmond. Dann beginnt der Morgen und mit ihm die Schlacht, die nun einmal nicht darstellbar ist. Richard wird erschlagen, der Sieger Richmond wird König. Schluß des Stückes. Daß die beiden Zelte zweier feindlichen Feldherrn so nahe bei einander aufgeschlagen werden, daß diese sich mit den Händen erreichen können und sich doch nicht sehen, ist nicht bloß unwahrscheinlich, sondern geradezu unmöglich.

Reinhold. Sie haben Recht, es ist unmöglich. Und doch möchte ich hier den Dichter gerechtfertigt wissen. Bei unsern großen Bühnen und Decorationsmitteln läßt sich leicht das eine Zelt höher legen als das andere und durch Felsstücke und Buschwerk eine Art Scheidewand zwischen beiden Zelten bilden, so daß die Bühne in zwei Theile geschieden erscheint. Dann erscheint die Unwahrscheinlichkeit gehoben. Allerdings ist es sehr kühn von dem Dichter, wenn er von der Phantasie der Zuschauer verlangt: sie solle diese unmittelbare Nähe der beiden Zelte für möglich halten, allein diese Kühnheit gefällt mir. Und sie bewährt sich als richtig, denn die Phantasie der Zuschauer wird sich leicht in die Forderung des Dichters fügen, um so mehr, da die Geistererscheinungen von großer theatralischer Wirkung sind.

Man hat vielfach gegen dieſe Scenen ausgeſprochen, allein hier nehme ich entſchieden die Partei des Dichters.

Hellmuth. Ich will nicht widerſprechen, aber meine Erörterungen werden Sie mir doch zugeben, daß Richard III. kein gut gebautes Stück iſt. Allein ich komme nun zu der Charakterzeichnung. Der einzige Charakter, der uns intereſſirt, iſt Richard. Er beginnt das Stück mit einem Monolog, gegen den ich mehreres einzuwenden habe. Erſtens ſcheint er mir eine Miſchung von Monolog und Prolog zu ſein.

Reinhold. Unterſcheiden wir ſcharf die Begriffe. Ein Prolog iſt eine Anrede an die Zuſchauer, die ein Schauſpieler entweder in eigner Perſon oder in einer idealen Maske ſpricht. Dieſe Anrede kann verſchiedene Zwecke haben. Sie kann eine Feier beabſichtigen, z. B. den Geburtstag, die Vermählung eines Fürſten. Dann ſteht ſie in keiner Beziehung zu dem aufzuführenden Stücke. Thut ſie aber das, ſo hat ſie gewöhnlich den Zweck das Publikum zu orientiren, es mit Begebenheiten bekannt zu machen, die vor dem Stücke liegen, überhaupt das Verſtändniß des Stückes einzuleiten. Ein ſolcher Prolog gehört dann wohl zum Stücke, aber nicht zur Handlung ſelbſt, er iſt wie eine Vorrede zu einem Buche. Kommt in einem Stücke eine ſehr reiche Handlung vor, ſo mag ein ſolcher Prolog nothwendig ſein. Allein im Grunde iſt er nur ein Nothbehelf. Wir finden ſolche Prologe meiſtens in den Anfängen der dramatiſchen Dichtung. Je weiter dieſe ſich ausbildet, deſto mehr läßt man den Prolog fallen und vermittelt die für das Publikum nothwendige Kenntniß der Thatſachen im Stücke ſelbſt, alſo in der Expoſition. Iſt das nicht gut thunlich, ſo macht man den Prolog ſelbſt ſceniſch und

nennt ihn ein Vorspiel. Ein solches Vorspiel in breitester Anlage ist Wallensteins Lager, ist das Vorspiel der Jungfrau von Orleans. Namentlich benutzt man ein solches Vorspiel, wenn die Begebenheiten, die uns das Stück vorführt, in solchen ihre Wurzel haben, die lange Zeit, vielleicht viele Jahre lang vorher geschehen sind, ehe das eigentliche Stück beginnt.

Etwas ganz anderes aber ist ein Monolog. Im Grunde ist derselbe nur ein conventionelles Hilfsmittel, dessen das Drama aber nicht leicht entbehren kann. Niemand spricht laut mit sich selbst, man denkt nur und das Denken ist stumm. Wenn ein Dichter nun jemanden laut denken, d. h. seine Gedanken für sich selbst aussprechen läßt, so zeigt er uns eigentlich etwas Unwahres. Allein das Publikum nimmt das für etwas Wahres, es schließt gewissermaßen eine Convention mit dem Dichter, das Selbstgespräch als etwas Wahres, Wirkliches zu nehmen.

Solche conventionelle Dinge gibt es bei dem Theater viele, ohne daß wir uns des Conventionellen bewußt sind. Wenn jemand bei Seite spricht, aber doch so laut, daß es das ganze Publikum hört, so müssen das doch die Spielenden erst recht hören. Wir nehmen aber an, daß sie es nicht recht hören, und das ist eben conventionell.

Wir nehmen das Lampenlicht für Sonnenschein, wir erhalten den Eindruck, daß jemand wirklich stirbt, während er das Sterben nur nachahmt u. dgl. m. Wir wissen, daß wir getäuscht werden, und wir lassen uns mit vollem Bewußtsein täuschen. Deßhalb ist das Theater nur ein Spiel, das uns den Schein der Wirklichkeit für die Wirklichkeit selbst gibt. Allein dieser Schein muß den möglichst größten Grad der Täuschung erreichen. So auch bei dem Mono-

loge. Der Prolog liegt außerhalb des Stückes, der Monolog liegt innerhalb. Dieser Unterschied ist ein sehr scharfer und darf nicht vermischt werden. Derselbe soll ein lautes Denken sein. Geht er darüber hinaus, beginnt er z. B. Thatsächliches zu erzählen, so ist das kein lautes Denken mehr, denn niemand erzählt sich selbst etwas. Mit einem geschickten Kunstgriffe kann man auch den Monolog zum Erzählen brauchen, wenn man z. B. eine Person sich mühsam an Geschehenes erinnern läßt. Wenn der Dichter jemanden auftreten und sprechen läßt: „ich ging gestern am Wasser vorbei und habe meine Brieftasche verloren," so ist das kein Monolog, denn niemand erzählt sich selbst etwas. Wenn der Dichter aber das etwa so faßt: „wenn ich mich nur besinnen könnte wo ich meine Brieftasche verloren habe — war es am Wasser oder war es im Parke," so ist das noch ein Monolog, denn sich besinnen ist denken. Mit solchem Kunstgriffe, mit guter Wendung kann dann der Dichter selbst den Monolog gebrauchen, um Thatsächliches den Zuschauern mitzutheilen. Aber in neuerer Zeit wird diese künstliche Wendung oft vernachlässigt, namentlich in französischen Stücken. Da treten Personen auf und erzählen dem Publikum ganz harmlos die Exposition eines Stückes. Das ist eine Vermischung des Prologs mit dem Monologe, mit dem richtigen Ausdrucke ein Mißbrauch des Monologs, der durch nichts zu rechtfertigen ist und seitens des Dichters eine große Nachlässigkeit oder Unbeholfenheit verräth.

Hellmuth. Mir erscheint das ganz klar und richtig, was Sie gesagt haben. Lege ich nun diesen Maßstab um Richard III., so ist sein erster Monolog ein Prolog, denn er erzählt in ihm dem Publikum ganz naiv was vor dem Stücke liegt. Schon manchmal habe ich in den bisherigen

Stücken dieſe Vermiſchung des Prologs mit dem Monolog gefunden. In dem vorhergehenden Stücke, Heinrich IV., hat Richard auch ein paar langathmige Monologe, die bei Licht beſehen, Prologe ſind. In dem vorliegenden Stücke ſchwelgt Richard förmlich in ſolchen bald kürzeren, bald längeren Prolog-Monologen. Denn auch das Fürſich- und Beiſeitereden gehört dazu. Das Ungehörigſte für mich iſt aber die Stelle im erſten Prologe, wo er ſagt: „Ich bin gewillt, ein Böſewicht zu werden.“ Das iſt pſychologiſch unwahr. Kein Menſch will aus nacktem Entſchluſſe ein Böſewicht werden. Die Menſchen handeln böſe aus Rache, aus Neid, aus Geiz, aus Herrſchſucht u. ſ. w., aber immer ſuchen ſie ſich mit ihrem Gewiſſen, mit ihrem ſittlichen Gefühle abzufinden. Sie erſinnen tauſend Gründe, ſich vor ſich ſelbſt zu rechtfertigen. Und mögen dieſe Gründe noch ſo ſophiſtiſch ſein, ſie ſuchen ſich von der Richtigkeit derſelben zu überzeugen, ſie betrügen ſich ſelbſt, aber ſie fühlen ihre Schuld ganz wohl und ſuchen dieſelbe auf andere Menſchen, auf Umſtände, Verwicklungen u. ſ. w. abzuwälzen. Niemand aber nimmt ſich kaltblütig vor, ein Böſewicht zu werden. Und doch ſpricht die Shakeſpearomanie von den „tiefſinnigſten und feinſten Enthüllungen menſchlichen Seelenlebens“ bei ſo offenbar pſychologiſch falſchen Schilderungen. Für meine Behauptung, daß kein Menſch ein Böſewicht ſein will, führe ich einen durchaus maßgebenden Beurtheiler an, das iſt wieder Leſſing. Er ſagt: „Das ſind unſinnige Bravaden des Laſters. Der größte Böſewicht weiß ſich vor ſich ſelbſt zu entſchuldigen, ſucht ſich ſelbſt zu überreden, daß das Laſter, welches er begeht, kein ſo großes Laſter ſei, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit zwinge, es zu begehen. Es iſt wider die Natur, daß er ſich des Laſters als Laſter rühmt,

und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten."

Und doch thut das Richard durch das ganze Stück. Er betrachtet sich gewissermaßen selbst bei seinem Handeln und freut sich seines Böswichtthums. Er sagt unter Anderm:

„Ich schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin."

An einer andern Stelle:

„Denn flucht' ich jetzt, hätt' ich mich selbst verflucht."

An einer andern Stelle:

„Ich thu' das Böse und schreie selbst zuerst.
Das Unheil, das ich heimlich angestiftet,
Leg ich den Andern dann zur schweren Last."

So geht es fort, er handelt böse und belobt sich selbst darüber. Das ist nicht wahr, das ist nicht wahr.

Man erkennt aus dem Angeführten die Absicht des Dichters, als er Richard charakterisirte. Da er es immer liebte zu übertreiben, so wollte er einen so abscheulichen Böswicht schildern, wie er noch gar nicht dagewesen. Richard hat nicht nur den Prinzen von Wales und den König Heinrich schon im vorhergehenden Stücke erschlagen, in diesem Stücke selbst müssen neun der handelnden Personen durch ihn sterben. Er watet förmlich im Blute.

Doch das was Richard thut, genügt dem Dichter für seine Schwarzmalerei noch nicht, er muß noch stärkere Lichter aufsetzen. Darum bringt er, unhistorisch genug, vier schmähende Weiber auf die Bühne, Prinzessin Anna, Königin Margareth, Königin Elisabeth und Richards eigene Mutter, die Herzogin von York.

In langen Scenen und steten Wiederholungen werfen ihm diese alle seine Schandthaten vor, schmähen und beschimpfen, verwünschen und verfluchen ihn, daß er wirklich als der leibhafte Gottseibeiuns erscheint. Der Zweck des Dichters ist hier klar zu erkennen, denn diese vier Weiber greifen gar nicht in die Handlung ein, das Schmähen Richards ist ihr einziger Zweck. Aber auch das genügt dem Dichter noch nicht, Richard ist ihm noch nicht schwarz genug. Daher die Geisterscene im letzten Akt. Mag man nun diese als einen Traum Richards oder als wirklich gespenstige Erscheinung auffassen, genug neun Geister der Ermordeten kommen und überschütten ihn mit den Flüchen des Jenseits — oder seiner Gewissensqualen. Damit ist nun alles erschöpft, ich wüßte nicht wie man einen Bösewicht noch schwärzer malen wollte.

Und bei allem Abscheu interessirt uns nicht nur Richard, er interessirt uns auch allein im ganzen Stücke. Das bewirken drei Gründe. Erstens handelt Richard aus Herrschsucht, eine Leidenschaft, die an sich nichts Unedles hat. Zweitens hat Richard eine große geistige Kraft und entschiedenen Muth, zwei Eigenschaften, vor denen wir immer Achtung haben. Drittens stirbt er auf dem Schlachtfelde den Tod eines tapferen Kriegers.

Ob ein so entsetzlicher Bösewicht wirklich ein guter Stoff eines Drama's ist und ob es nöthig war, ihn so entschieden schwarz in schwarz zu malen, will ich nicht untersuchen.

Die übrigen Charaktere des Stückes kann ich rascher besprechen. Es ist keiner, der uns anmuthet, an dem wir Theilnahme hätten, dessen Geschick uns interessirt. Sehr viele sind nur Beiläufer, sind nichts anderes als flaue Rollen. Auch die mehr hervortretenden vermögen uns

nicht warm zu machen. Da ist der König Eduard. Er wird krank auf die Bühne geführt, spricht zur Versöhnung, beklagt seines Bruders Tod, geht ab und stirbt. In dieser einen Scene konnte der Dichter eine Charakterschilderung gar nicht entwickeln. Wozu ist er also da? Die Handlung beginnt eigentlich nach seinem Tode, also konnte er vor dem Stücke gestorben sein, da wäre nichts verloren gewesen. Die beiden Prinzen, seine Söhne, sind recht hübsch gezeichnet, sie würden unsere Theilnahme vielleicht in vollem Maße in Anspruch nehmen, wenn sie nicht nur eine Scene hätten, und uns wieder aus dem Gesicht geführt würden, ehe wir sie recht kennen gelernt haben. Daß sie die unschuldigen Opfer eines Bösewichts sind, wirft auf den Bösewicht einen schlimmen Reflex, auf sie nicht. Dasselbe gilt von den beiden Kindern des Clarence. Dieser selbst wird uns auf dem Wege zum Gefängnisse und nachher in der breiten Scene vorgeführt, wo er ermordet wird. Er ist also mit dem ersten Akte todt. Welches Interesse können wir von ihm haben? Nicht das geringste!

Oswald. Vergessen Sie nicht, daß Clarence schon in Heinrich VI. vorkommt und dort weiter ausgeführt ist.

Hellmuth. Auch in Heinrich VI. ist Clarence sehr uninteressant. Wir müssen Richard III. als ein ganz selbstständiges Stück betrachten. Ich fahre fort. Richmond, der Prätendent, der Richard besiegt und dann König wird, ist als Gegenstück zu Richard gezeichnet. Er ist edel und tapfer, seine ganze Erscheinung ist wohlthuend. Nur erscheint er eben auch erst im letzten Akte, und wenn wir anfangen an ihm Interesse zu nehmen, ist das Stück aus. Die übrigen zahlreichen Rollen sind meistens sehr unbedeutend und uninteressant. Etwas hervor treten Buckingham, Stanley,

Catesby, Haſtings. Aber unſere Theilnahme können ſie auch nicht erregen.

Von den Frauencharakteren tritt uns als die bedeutendſte die Königin Margareth entgegen. Sie kommt nur um zu ſchmähen. Das verſteht ſie meiſterlich, denn ſie ſchimpft in Ausdrücken, die man bei einer Königin nicht ſuchen ſollte. Dieſe Frau, die durch vier Stücke durchgeht, gehört zu den unangenehmſten Figuren, die je ein Dichter geſchaffen hat. Buhleriſch, leidenſchaftlich, grauſam iſt ſie in den früheren Stücken, in dieſem aber ein Vulcan lange angeſammelten Grolles, deſſen Exploſion in maßloſem Schimpfen beſteht. Ueber Anna, die Wittwe von Epheſus, habe ich ſchon früher geſprochen. Auch ſie ſteht anfangs in der Fertigkeit des Schmähens der Margarethe würdig zur Seite und ergibt ſich Richard aus unbegreiflicher Eitelkeit. Für dieſe beiden Figuren iſt nur der Dichter verantwortlich, denn ſie ſind unhiſtoriſch. Königin Eliſabeth muß den bitterſten Schmerz ertragen, ſie verliert den Gemahl, Brüder und Verwandte, und zuletzt ihre beiden jüngſten Söhne. Sie wäre wahrhaft eine Niobe. Und dieſe echt tragiſche Geſtalt zieht der Dichter in den Schmutz, indem ſie ebenfalls den Werbungen Richards Gehör gibt. Richards Mutter, die Herzogin von York, hat zwar auch nur zu klagen, aber ſie iſt würdiger gehalten.

Nach dem Geſagten kann ich ein beſonderes Lob über Richard III. nicht anſtimmen. Allein die Shakeſpearomanie thut es. Ich habe mir da einige Stellen aufgeſchrieben. Da heißt es denn: „Der begeiſterte Beifall der Jahrhunderte trägt dieſe Tragödie.“ Das iſt denn doch —

Reinhold. Hellmuth!

Hellmuth. Was beliebt?

Reinhold. Keine ſtarken Ausdrücke! Immer parlamentariſch!

Hellmuth. So will ich ſagen: das iſt eine jener merkwürdigen Illuſionen, in denen die Shakeſpearomanie ſich wiegt. Mir iſt nie von einem begeiſterten Beifall Richards des Dritten etwas bekannt geworden.

Reinhold. Auch mir nicht, obſchon ich viel älter bin als Sie. Das Ganze läßt ſich darauf zurückführen, daß Richard III. eine Lieblingsrolle vieler Schauſpieler iſt. Ein ſo recht eingefleiſchter Böſewicht, der noch dazu durch ſeine Mißgeſtalt der Kunſt des Schminkens allen Spielraum öffnet, der alle möglichen Töne anſchlagen kann, Schmeicheln und Heucheln, Trotz und Zorn u. ſ. w. iſt allerdings eine dankbare Aufgabe für den Schauſpieler. Deßhalb wird das Stück noch hier und da einmal hervorgeſucht. Allein von begeiſtertem Beifall iſt niemals die Rede wenn der ſich auf das Stück beziehen ſoll. Er gilt höchſtens dem Schauſpieler, der ein recht verzerrtes Bild zur Darſtellung zu bringen weiß.

Hellmuth. Die Shakeſpearomanie ſagt ferner: „Wir ſind dem Dichter in den Zaubergarten dieſes Stücks gefolgt.“ Welch ein Ausdruck! Ein Stück, in dem das Blut ſtromweiſe fließt — ein Zaubergarten. Dann heißt es weiter: „Die beiden Werbeſcenen erweiſen ſich als die ſauberſt gearbeiteten des ganzen Stücks.“ Ich möchte dieſes Urtheil nicht geſchrieben haben. Wenn dieſe beiden abſcheulichen Epiſoden die am ſauberſten gearbeiteten Scenen des Stückes ſind, ſo wirft das ein ſchlechtes Licht auf die übrigen Scenen. Dann heißt es weiter: „Wir haben den Mord der beiden Prinzen als eine unerbittliche Nothwendigkeit erkannt.“ Das iſt eine ſeltſame Erkenntniß. Doch ſie hängt mit einem ganz andern Gedankengange zuſammen, von dem ich noch einige Worte

sagen muß. Die Shakespearomanie sagt: „Die Frevelthaten Richards sind aufzufassen als eine Reihe von Offenbarungen einer unnahbaren höheren Weltordnung.“ Weiter heißt es: „Wir sehen hier eine Reihe grauenhafter bis an die äußerste Grenze des Menschlichen hin steigernder Schandthaten. Aber es ist keine Schlächterei, der wir beiwohnen, sondern ein furchtbar ernster Tag des Gerichts, ein Erntetag der göttlichen Gerechtigkeit.“ „Wenn die Dichtung das Walten der sittlichen Gerechtigkeit nicht darstellt, so ordnet sie sich selbst unter eine rechte Geschichtsschreibung herunter.“ „Richard III. war einer jener schicksalsschweren Charaktere, deren sich die Vorsehung zuweilen zu bedienen scheint, um die vorhandenen Gegensätze zum Kampfe zu stacheln und tief eingreifende Fragen anzuregen.“

Also sittliche Weltordnung, Schicksal, Geschick, höhere Gerechtigkeit, Vorsehung u. s. w. Unter diesen und noch verschiedenen andern Namen wird so oft eine höhere Macht erwähnt, welche einen Einfluß auf das Handeln und die Geschicke des Menschen ausübt. Was ist das für eine höhere Macht? Ist es der christliche Gott? Ist es der jüdische Jehovah? Ist es der muhamedanische Allah? Ist es das unerbittliche Fatum der Griechen?

Reinhold. Nichts von alle dem. Diese höhere Macht ist niemand als der Dichter selbst. Er erfindet die Charaktere, erfindet die Handlung, leitet deren Verlauf, führt sie zu einem Ende, er allein ist also das bewegende Organ, er allein ist also verantwortlich.

Und weil er in vollster Freiheit über den Begebenheiten und Charakteren waltet, so verlangen wir von ihm, daß er das Gute nicht zu Grunde gehen, wenn es auch leiden muß, daß er das Böse nicht triumphiren läßt; daß er weise

richtend über Schuld und Unschuld waltet, lohnt und straft, verzeiht und versöhnt, wie es das sittliche Gefühl in uns verlangt. Und das ist die „poetische Gerechtigkeit," die wir mit Recht vom Dichter verlangen.

Eine höhere, äußere, gerechte, göttliche Macht sucht der Gläubige, auch der Philosoph in der Geschichte zu finden. Da mag sie auch liegen. In der Geschichte stellen sich nach Jahrzehnten und Jahrhunderten Folgen ein, die ein Sittengesetz in der ganzen Weltordnung zu vollziehen scheinen. Der Untergang großer Völker läßt sich oft auf das Sinken der Sittlichkeit zurückführen, das Aufblühen von Völkern auf sittliche Ursachen. Ob dieses Walten einer höheren Weltordnung, also einer göttlichen Vorsehung, in allen Fällen zu erkennen ist, wage ich nicht zu untersuchen. Das ist Aufgabe des Geschichtschreibers und des Philosophen.

In diesen Punkten liegt auch die Verkehrtheit der Schicksalstragödie. In ihr wird ein strenges Schicksal angenommen, das das Loos der Menschen leitet. Dieses Schicksal oder Fatum ist finster, unerbittlich, ja sogar tückisch, indem es durch trügerische Orakel die Menschen zu Handlungen bestimmt. Und doch ist das Ganze nur eine Taschenspielerei. Dieses Fatum existirt nicht, der Dichter erfindet es, also ist er wieder selbst das Fatum.

Die Alten hatten allerdings ein solches Fatum, allein dieser religiöse Aberglaube ist längst vor dem Christenthum gefallen und was in diesem noch von fatalistischen Ideen steckt, hat die Philosophie doch beseitigt. Und sobald dieses Fatum in einer Dichtung erscheint, ist es doch wieder die Schöpfung des Dichters.

Also für das Walten einer sittlichen Ordnung in der

Dichtung ist nur der Dichter verantwortlich, er ist selbst diese sittliche Ordnung.

Oswald. Wenn der Dichter aber geschichtliche Stoffe behandelt?

Reinhold. Darin liegt eben die Gefahr geschichtlicher Stoffe. Will der Dichter solche Stoffe behandeln, so muß er eine sittliche Ordnung hineintragen. Findet er sie nicht, so muß er die geschichtlichen Thatsachen ändern, damit sie sich der sittlichen Ordnung unterwerfen. Das ist als Dichter sein Recht und seine Pflicht. Das ist wiederum die poetische Gerechtigkeit, die wir von ihm verlangen. Darum ändert Schiller den Ausgang der Jungfrau von Orleans und läßt sie nicht auf dem Scheiterhaufen sterben, wie die Geschichte.

Darum ist im Richard III. so wenig wie im Macbeth eine poetische Gerechtigkeit zu finden. In beiden Stücken geht die Unschuld zu Grunde, ohne daß die Verbrecher eine Strafe ereilt, denn der Tod auf dem Bette der Ehre ist keine Strafe. Wir werden sehen, daß bei Shakespeare sehr oft die Unschuld zu Grunde geht, wie Cordelia, Ophelia, Julie, Desdemona, ohne daß eine Sühne erfolgt.

Die Shakespearomanie gibt sich zwar die größte Mühe, bei Shakespeare das Walten der poetischen Gerechtigkeit hinein zu erklären, allein ihre Beweise sind oft nur Behauptungen oder sie sind sophistisch und künstlich auf die Spitze getrieben.

Oswald. Wenn nun aber der Dichter in seinem Stoffe Thatsachen findet, die er nicht ändern kann, weil die Kenntniß derselben zu lebhaft im Volke wurzelt? Und wenn in diesen Stoffen die poetische Gerechtigkeit nicht zur Geltung kommt?

Reinhold. So sind diese Stoffe entweder gar nicht dichterisch, wenigstens nicht dramatisch, und sie zu wählen ist ein Mißgriff. Stoffe, die sich nicht zum Drama eignen,

kann man immer noch epiſch behandeln. Wir vertragen in der Erzählung manche Dinge, die uns in der Darſtellung nicht wohl erträglich ſind. Ich berufe mich wieder auf Leſſing. Er ſagt: „Das Märchen von der Matrone von Epheſus iſt unſtreitig die bitterſte Satyre, die jemals gegen den weiblichen Leichtſinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tauſendmal nacherzählt, und da es in der ſchlechteſten Copie immer noch gefiel, ſo glaubte man, daß es ein ebenſo glücklicher Stoff für das Theater ſein müſſe. Aber alle die Verſuche ſind ſchlecht ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung immer noch ein Lächeln, wenn auch ein höhniſches, erweckt, wird im Drama ekel und gräßlich. Die Ueberredungen, deren ſich der Soldat gegen ſie bedient, erſcheinen mir im Drama bei weitem nicht ſo fein und ſiegend, wie in der Erzählung. Hier bilden wir uns ein empfindſames Weibchen ein, dem es mit ſeinem Schmerze wirklich Ernſt iſt, das aber den Verſuchungen und ihrem Temperamente unterliegt. Wir faſſen alſo keinen beſondern Haß gegen ſie. Aber in der Darſtellung empört ſich unſer ganzes Empfinden, wir wenden der Bühne den Rücken. Wir verdammen nicht das ſchwache Weib überhaupt, ſondern ein vorzüglich leichtſinniges, liederliches Weibsſtück insbeſondere.“ Wie klar und richtig zeigt Leſſing hier den Unterſchied zwiſchen dem Erzählten und dem Dargeſtellten. Sie können darnach auch die Werbeſcenen um Anna und Eliſabeth in Richard III. beurtheilen. Beide überbieten noch die Matrone von Epheſus. Dieſe gab ihren Schmerz um den todten Gatten um eines jungen, blühenden Kriegers willen auf. Anna und Eliſabeth geben ihren Schmerz auf und werfen ſich dem Mörder in die Arme, der ihnen Gatten und Kinder entriſſen hatte.

Oswald. Sie berufen sich so oft auf Lessing und doch hat dieser sich auf das günstigste über Shakespeare ausgesprochen, ja er war ein großer Verehrer von ihm.

Hellmuth. Sie haben Recht, und dieser Gedanke hat mich schon oft unruhig gemacht. Sie verehren Lessing so unbedingt, daß mich der Gedanke, mich mit ihm in Widerspruch zu befinden, peinlich berührt. Ich habe oft nicht den Muth meiner eigenen Meinung.

Reinhold. Ich glaube, Sie können sich darüber beruhigen. Mit der Verehrung Lessings für Shakespeare ist es eine eigene Sache, man muß, um dieselbe zu beurtheilen, alle Umstände zusammenhalten.

Die Stellen, wo Lessing von Shakespeare spricht, sind sehr wenige. Die Hauptstelle ist in der Dramaturgie, wo Richard III. von Weise abgehandelt wird. In dieser Stelle spricht sich Lessing allerdings in sehr starken Ausdrücken zum Lobe Shakespeare's aus. Allein die ganze Dramaturgie ist eine Streitschrift, gerichtet gegen die damals von unserm Volke vergötterte französische classische Tragödie. Diese französische Classicität greift Lessing mit den schärfsten Waffen an und vernichtet sie förmlich, denn sie ist seitdem aus dem Bewußtsein unseres Volkes geschwunden. Als einer seiner Hauptkampfmittel braucht Lessing den Gegensatz des englischen Theaters. Auf dieses weist er die Deutschen hin, dessen Pfade sollen sie einschlagen, das sollen sie sich zum Muster nehmen. Er sagt wörtlich: „Wir schlagen mehr in den Geschmack der Engländer ein, als in den der Franzosen; wir wollen in unsern Tragödien mehr sehen und denken, als uns das furchtsame französische Trauerspiel zu sehen und zu denken gibt; das Große, das Schreckliche, das Melancholische wirkt besser auf uns, als das Artige, das

Zärtliche, das Verliebte; die zu große Einfalt ermüdet uns mehr, als die zu große Verwicklung." Er verlangt dann weiter, daß man den Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen ins Deutsche übersetze. Also ganz will er ihn doch nicht haben. Weiter sagt er: „Shakespeare erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt." Das klingt denn doch ganz anders, als die Ueberschwänglichkeit der Shakespearomanie. Er erreicht den Zweck der Tragödie fast immer und sonderbare Wege wählt er auch. Ich fürchte, Lessing hat Shakespeare nicht vollständig und genau gekannt, hat ihn wenigstens nicht mit den Augen unserer Shakespearomanie angesehen. Allerdings lobt er ihn an einigen Stellen in starken Ausdrücken, aber immer nur relativ, als Gegenbild zu den Franzosen. Und in der Polemik braucht man stärkere Ausdrücke, als in einfachen Abhandlungen, d. h. mit Ausnahme der Shakespearomanie, die in ihren Abhandlungen die Ausdrücke nicht stark genug finden kann. Wäre Lessing so erfüllt von Shakespeare gewesen, wie man nach seinem starken Lobe annehmen müßte, so würde er öfter von ihm gesprochen haben, wozu ihm die Dramaturgie Gelegenheit genug gegeben hätte. Er findet in diesem Werke Platz genug, eine englische Tragödie von Banks, Essex, sehr zergliedernd zu besprechen, auf Shakespeare geht er nirgends genauer ein. Im Gegentheile erwähnt er Shakespeare an anderer Stelle mit Andern zusammen, ohne ihn vor diesen auszuzeichnen. Er nennt neben ihm Beaumont und Fletcher, Ben Johnson, Thomas Heywood, Christoph Marloe, Chapman und noch sechzehn andere. Von seinen Stücken erwähnt er dabei nur Romeo und Julie, Richard II. und III. So erscheint Shakespeare hier vielleicht als primus inter pares, allein

die andern sind doch pares. Unsere Shakespearomvnie gibt aber das nicht zu, neben ihrem Abgott gibt es ja keine pares, ist er ja der Erste der Welt, aller Völker und aller Zeiten.

Der stärkste Beweis dafür, daß Lessing Shakespeare nicht so unendlich hoch gestellt hat, ist der, daß er ihn nicht im entferntesten nachahmt. Von allen unsern Dichtern ist Lessing in seinen Dichtungen von Shakespeare am meisten unberührt geblieben. Auch Goethe und Schiller haben Shakespeare sehr hoch gestellt. Goethe hat sich im Götz von Berlichingen ganz in die Manier von Shakespeare hingegeben. Schiller hat von Shakespeare in seinen drei ersten Stücken noch die Großwortigkeit, die Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks, obschon gerade diese drei Jugendarbeiten, die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe besser gebaut sind, als irgend ein Stück von Shakespeare. In seinen spätern Dramen ist nichts mehr von der Manier Shakespeare's zu bemerken, wenn man nicht die Erscheinung der Königin Isabeau und des schwarzen Ritters in der Jungfrau von Orleans dahin rechnen will. Wie sehr Schiller seinen Geschmack geläutert hat, geht aus seiner Bearbeitung des Macbeth hervor, in der er die Schlächterscene auf Macduffs Schlosse wegließ und den Monolog des besoffenen Pförtners durch ein frommes Morgenlied ersetzte. Die Shakespearomanie schreit freilich Zeter über diese Aenderungen. Wenn ihr aber in dem düstern Schauer jener furchtbaren Mordnacht ein besoffener Schlingel eine ergötzliche Figur ist, mag ich mit ihrem Geschmacke nicht streiten.

Lessing ist aber in seinen drei Meisterwerken ganz von Shakespeare's Einflusse frei geblieben. Sein Nathan, seine Emilie Galotti, seine Minna von Barnhelm sind so klar und durchsichtig, die Charaktere sind so scharf gezeichnet und mit vollen Farben ausgemalt, daß ich bei Shakespeare nur

wenige Figuren kenne, die dieser vollendeten Charakteristik nahe kommen.

Und so meine ich, daß die Anerkennung, die unsere großen Dichter Shakespeare gezollt haben, Sie in Ihrem Urtheile nicht irre zu machen braucht. Alle haben an Shakespeare geschätzt, was an ihm zu schätzen ist, aber in seine Fußstapfen ist keiner getreten.

6.

Hellmuth sagte bei der nächsten Zusammenkunft: Ueber das nächste Stück, Heinrich VIII., will ich vor der Hand kurz hinweggehen, nachdem ich so ausführlich über die bisherigen historischen Dramen gewesen bin.

Der Inhalt Heinrichs VIII. ist hauptsächlich die Bekanntschaft des Königs mit Anna Boleyn, seine Liebe, sein Werben, seine Verheirathung und die Geburt der Königin Elisabeth, die mit vielem Pomp am Schlusse gefeiert wird. Ich könnte mich darüber auslassen, daß dieser despotische Blaubart Heinrich weder eine poetische noch dramatische Figur ist, daß seine Gemahlin, Königin Katharine, die er verstößt, eine der schönsten Frauenfiguren Shakespeare's ist; ich könnte über den Bau und die Charakterzeichnung viele Bemerkungen machen. Allein ich lasse das bis auf eine spätere Zeit. Nur eins will ich bemerken. Jedes Drama muß einen vollen Abschluß haben. Die Tragödie endet mit dem Tode oder der Vernichtung einer Person, und dieser Tod ist die Sühnung einer Schuld. Damit ist der Abschluß da; hinter dem Stücke liegt nichts mehr, nach der Zukunft fragen wir nicht. Anders beim Lustspiel und bei dem Schauspiel, wo eine Ver-

söhnung eintritt. Hier kommt nun eine Verwicklung zum Abschluß, sei diese eine ernste oder eine heitere. Durch den Abschluß ist irgend etwas aus dem Leben der handelnden Personen entfernt und diese fangen nach dem Stücke ein neues Leben an, das eben durch Auflösung der Verwicklung ein heiteres zu werden verspricht. Nach dem Schauspiel und Lustspiel eröffnet sich die Aussicht auf eine glückliche Zukunft.

Auch Heinrich VIII. schließt mit der Aussicht auf eine glückliche Zukunft, und zwar eine solche für England, die sich an die Geburt der Elisabeth knüpft. Dagegen weiß man genau, daß die Zukunft der handelnden Personen eine sehr traurige war. Anna Boleyn, die Mutter der Elisabeth, starb auf dem Schaffot. Dieses bekannte, unglückliche Schicksal muß jedem Zuschauer, mußte namentlich damals dem englischen Publikum vorschweben, und ich kann es nicht richtig finden, einen Stoff zu einem Drama zu wählen, hinter welchem das entsetzlichste Unheil liegt.

Reinhold. Das Drama ist wohl ein Gelegenheitsstück, bestimmt, der Königin Elisabeth eine Huldigung darzubringen. Die Prophezeiung am Schlusse, welche das Glück preist, das die eben geborene Elisabeth dem Land bringen soll, zeigt dieses deutlich. Zwar soll Elisabeth die Aufführung des Stückes nicht mehr erlebt haben, dasselbe ist vielmehr erst am Krönungstage der Königin Anna, Gemahlin Jacobs I. gegeben worden, allein auch das deutet auf ein Gelegenheitsstück hin.

Hellmuth. Ich bescheide mich; an ein Gelegenheitsstück stelle ich keine Anforderungen.

Ich komme jetzt zu Romeo und Julie. Mir ist, als fiele mir ein Stein von der Brust, denn hier kann ich ein-

mal loben, recht aus voller Seele loben. Romeo und Julie steht mir unendlich hoch über allen bisher besprochenen Stücken, ich möchte es vielleicht zu den vollendetsten rechnen. Hier ist ein lebensvoller, interessanter Hintergrund, die Privatfehde der Häuser Montague und Capulet. Auf diesem Hintergrunde, dicht verwebt mit ihm, entwickelt sich in rascher, durchsichtiger Folge die interessante Handlung, das Stück ist trefflich gebaut, die Scenen folgen nicht nur nach einander, sie folgen auch aus einander, die Charaktere sind meistens voll frischen, individuellen Lebens, und darum interessant. Der Hauptcharakter, Julie, scheint mir der gelungenste von Shakespeare's Frauencharakteren.

Oswald. Na, endlich einmal höre ich eine Anerkennug von Ihnen. Es thut mir ordentlich wohl.

Reinhold. Ich theile im Allgemeinen die warme Anerkennung dieses Stücks, die Hellmuth ausgesprochen; doch bin ich so unbedingt nicht einverstanden, ich habe denn doch einige Bemerkungen zu machen.

Der Hintergrund des Stückes ist die Fehde zwischen den Häusern Montague und Capulet. Was hat diese Fehde für einen Grund? Es ist eine alte Stammesfeindschaft. Gut. Aber die hat doch einen Grund. Ein solcher ließe sich vielleicht in drei Zeilen erzählen. Wüßten wir ihn, so würden wir uns weit mehr für die feindlichen Parteien interessiren. So aber treten sie vor uns mit unversöhnlichem Hasse, von dem wir keine Ursache kennen, der uns daher auf allen Seiten unberechtigt erscheint und das Interesse an den Personen schwächt.

Was die Handlung betrifft, so ist sie allerdings rasch entwickelt, hat aber doch sehr breite Episoden, die hemmen und der Handlung Eintrag thun. Dahin rechne ich besonders die Scenen mit den Bedienten und Musikanten in

Capulets Hause, die für das Stück nicht die geringste Bedeutung haben.

Das Mittel, Julie in einen Todtenschlaf zu versenken, ist das abenteuerlichste, das sich erfinden läßt. Romeo kommt unbemerkt nach Verona und geht unbemerkt; konnte das nicht Julie auch? Konnte sie nicht fliehen? Hat sie einmal wider Willen der Eltern sich mit Romeo vermählt, so ist der zweite Schritt, die Flucht, nicht schlimmer, um so weniger, da ihr scheinbarer Tod doch auch eine Flucht ist. Konnte Julie nicht fliehen, so mußte uns die Unmöglichkeit gezeigt werden, Bewachung im Hause, Wachen an den Thoren u. s. w. Der Dichter mußte uns die Nothwendigkeit des abenteuerlichen, gefährlichen Mittels motiviren.

Ferner ist im Ausgange des Stückes nur der Zufall thätig, keine in der Handlung liegende Nothwendigkeit, und das halte ich für einen großen Fehler. Ein Zufall hindert den Boten Lorenzo's, an Romeo die Nachricht von dem bloßen Scheintode zu bringen. Ein Zufall bringt dagegen an Romeo die Nachricht von dem vermeinten Tode Julia's. Der Zufall hindert Lorenzo, zu rechter Zeit in das Grabgewölbe zu gehen. Kam er fünf Minuten früher, so lebten beide Liebende noch und waren gerettet.

Daß der Ausgang eines Drama's vom Zufalle abhängt, ist nicht zu rechtfertigen.

Oswald. Sie nennen das Zufall; die Verehrer Shakespeare's finden darin die Fügung einer höhern Weltordnung.

Reinhold. Ich habe mich darüber doch klar ausgesprochen. Wir haben es mit einem Drama zu thun. Dramen macht aber nicht die höhere Weltordnung, sondern der Dichter. Ich kann an eine höhere Weltordnung nicht

das Verlangen stellen, daß sie die Schicksale des Menschen dramatisch gestalte, wohl aber kann ich diese Forderung an den Dichter stellen. Behandelt er also Stoffe, wo das Schicksal eingewirkt hat, so muß er diese Einwirkung — durch Erfindung oder Aenderung der Umstände — dichterisch und dramatisch machen. Und das war hier so leicht. Wo zwei Parteien in lebhafter Fehde begriffen sind, ließ sich doch eine Einwirkung auf Romeo's Verhältnisse von feindlicher Seite so leicht erfinden.

Oswald. Soll denn der Zufall gar keine Stelle im Drama einnehmen dürfen? Im Lustspiel scheint er mir unentbehrlich. Viele definiren ja ein Lustspiel als eine Verkettung von komischen Zufällen.

Reinhold. Nichts ist falscher, als diese Ansicht. Die dramatischen Grundgesetze sind für alle dramatischen Gattungen dieselben. Der Zufall kann nur in der Verwicklung einen Platz finden, niemals in der Entwicklung. Eine Verwicklung entsteht immer nur dadurch, daß verschiedene Personen sich begegnen, zusammentreffen, daß ihre Bestrebungen, ihre Beziehungen zu einander sich kreuzen, sich freundlich oder gegnerisch berühren. Hier kann und muß der Zufall wirken, denn fast jede Begegnung ist eine zufällige. Die Entwicklung muß aber aus der Verkettung des Stückes selbst hervorgehen. Sobald die Entwicklung von außen her in das Stück kommt, ist es fehlerhaft. Der Zufall aber ist die äußerliche Einwirkung, die es geben kann.

Oswald. Und doch gibt es eine Menge Stücke, wo die Entwicklung mehr oder weniger von außen kommt

Reinhold. Es gibt auch sehr wenig gute Stücke.

Oswald. Aber doch viele, die gefallen und für gut gehalten werden.

Reinhold. O ja, wenn sie in anderer Beziehung, in guter Charakteristik, in gutem Dialog tüchtig sind, so übersieht man einzelne Fehler.

Oswald. Und hier thun Sie es nicht. Sie suchen ja die vermeintlichen Fehler bei Shakespeare förmlich auf.

Reinhold. So thue ich. Der Dichterfürst, der unsterbliche Meister, der Dichter für alle Zeiten darf nicht den Schatten eines Fehlers haben. Ich werde Ihnen in Romeo und Julie noch mehr nachweisen. Was den Bau betrifft, so finde ich manche Unbeholfenheit. Gleich in der ersten Scene, nachdem der erste Zwist gewesen ist, tritt der Prinz auf und Benvolio erzählt ausführlich das, was wir eben gesehen haben. Das ist ungeschickt. Im dritten Akte erzählt ebenfalls Benvolio dem Prinzen den Hergang der Kämpfe, die wir eben gesehen haben. Das ist wieder ungeschickt. Zum Schluß über den Leichen Romeo's und Julia's erzählt Lorenzo sehr breit das ganze Liebesverhältniß der beiden, das wir eben fünf Akte lang mit angesehen haben. Das ist am meisten ungeschickt. Wenn Romeo und Julie todt sind, ist das Stück aus, und mußte mit ein paar guten Worten des Lorenzo schließen. Daß aber der Dichter alle übrigen Personen noch herbeischleppt, für deren keine wir uns interessiren, und nun noch lange Erzählung und Auseinandersetzung des Geschehenen bringt, ist — ich kann das harte Wort nicht unterdrücken — unbeholfen.

Ich könnte noch manche Einzelheit an dem Baue des Stückes hervorheben, an der ich Ausstellungen zu machen hätte, aber das möchte uns zu weit führen. Nur eins möchte ich fragen: warum muß Graf Paris sterben? Er ist ein junger, ehrenhafter Edelmann, der um Julie wirbt, ohne eine Ahnung zu haben, daß sie Romeo liebt. Warum muß er sterben?

Oswald. Mercutio und Tybalt müssen auch sterben.

Reinhold. Sie sind feindselige Kampfhähne, das ist ihre Schuld. Und ihr Tod hat einen dramatischen Zweck, denn in ihm liegt die ganze Verwicklung des Stückes. Aber Paris hat keine Schuld; sein Tod hat keinen dramatischen Zweck und keine dramatische Wirkung, denn er erfolgt unmittelbar vor dem Schlusse des Stückes. Also warum muß er sterben? Wo bleibt hier die vielgerühmte poetische Gerechtigkeit des Dichters?

Hellmuth. Das ist die Liebhaberei des Dichters; er bringt eben alle um, die umzubringen sind.

Reinhold. Lassen Sie mich noch einige Worte über die Charaktere sagen. Zunächst über Romeo. Ich finde in dessen Charakterzeichnung viel Inconsequenz. Was mich zunächst immer an ihm gestört hat, ist der Umstand, daß er bei seinem Auftreten schwärmerisch in eine andere, in Rosalinden verliebt ist. Wir sollen lebhafte Theilnahme für die Liebe eines jungen Paares empfinden. Eine solche Liebe muß die erste Liebe sein. Julie bringt ihre erste Liebe, warum Romeo nicht? Er steht dadurch entschieden gegen Julie zurück. Die erste Liebe ist die Jungfräulichkeit, und in ihr liegt der hohe Reiz, der unsere Theilnahme verursacht. Warum raubt der Dichter Romeo diesen Reiz? Möchte er schon früher geliebt haben, warum sollen wir das wissen? Aber der Dichter führt uns ihn sogar vor als fest in Liebesbanden gefangen. Dadurch entsteht ein doppelter Nachtheil. Indem Romeo von Rosalinden zu Julie übergeht, begeht er an der ersten ein Verbrechen. Wer steht nun Julien für die Treue Romeo's? Ich vermag den Zweck der ersten Liebe Romeo's nicht einzusehen. Sie wirft ein zweifelhaftes Licht auf ihn und hat für die Handlung nicht

die geringste Bedeutung. Auch finde ich hier eine psychologische Unmöglichkeit. Romeo liebt Julie beim ersten Erblicken. Eine so plötzliche Liebe ist schön und poetisch; allein sie ist nur bei einem freien Herzen möglich. Jedoch Romeo ist nicht frei; er ist befangen in einer andern Liebe, noch dazu in einer unglücklichen, die doppelt fest in einem Herzen sitzt. Daß jemand von einer solchen Liebe urplötzlich in eine andere überspringen kann, halte ich für psychologisch unmöglich.

So wie Romeo liebt, ist sein Benehmen vortrefflich. Er ist warm, kühn, zärtlich, geht entschieden auf sein Ziel los. Auch als er in Streit verwickelt wird, ist er mäßig und besonnen und sucht den Frieden. Als er nicht mehr ausweichen kann, benimmt er sich mit ritterlicher Tapferkeit. Als er dagegen verbannt wird, benimmt er sich — kindisch; er klagt in unvernünftigem Toben und wirft sich auf die Erde wie ein ungezogener Bube. Hier ist keine Spur von dem ritterlichen Jünglinge zu sehen!

Oswald. Welch ein hartes Urtheil!

Reinhold. Nicht ich fälle das; Shakespeare thut es selbst. Lorenzo sagt zu Romeo:

„Bist du ein Mann?
Dein Aeußres ruft: du seist es, deine Thränen
Sind weibisch, deine wilden Thaten zeugen
Von eines Thieres unvernünft'ger Wuth.
Entartet Weib in äußrer Mannesart,
Entstelltes Thier, in beide nur verstellt!"

Sind Ihnen diese Worte lieber, die der Dichter selbst über das Benehmen Romeo's sagt? Und warum läßt ihn der Dichter sich so benehmen? Auf die Handlung hat es nicht

den geringsten Einfluß. Und Ursache dazu ist nicht im geringsten vorhanden. Was heißt das: eine Verbannung von Verona nach Mantua — wenige Meilen! Nicht aus dem Vaterlande, nur aus einer Stadt in die andere. Wo es so leicht war, Julie hinzubringen.

Nein, nein, dieses verzweifelte Benehmen Romeo's ist eine von den vielen Wunderlichkeiten Shakespeare's. Noch seltsamer ist sein Benehmen, als er Julia's vermeintlichen Tod erfährt. Wenn er hier in wilde Klagen, in Verwünschungen ausbräche, würden wir es ganz natürlich finden. Nichts von dem. Er drängt seinen Schmerz in sich. Gut! Er beschließt zu sterben. Gut. Er will Gift kaufen. Gut. Aber nun beschreibt er in einem Monolog, der wieder in den Prolog hineinspielt, den Laden eines Apothekers, wo er Gift bekommen zu können meint. Wie? Jemand, der den tödtlichsten Schmerz seines Lebens erfahren hat, erinnert sich eines Apothekers und beschreibt dessen Laden aufs genaueste, indem er sagt:

„Ein Schildpatt hing in seinem dürft'gen Laden,
Ein ausgestopftes Krokodil und Häute
Von mißgestalten Fischen; je auf dem Sims
Ein bettelhafter Prunk von leeren Büchsen
Und grüne Töpfe, Blasen, müff'ger Samen;
Bindfaden-Endchen, alte Rosenkuchen,
Das alles dünn vertheilt zur Schau zu dienen."

Das jemand in dem Augenblicke, wo er den Tod seiner Geliebten erfährt, einen Monolog über das Gerümpel eines Apothekerladens hält, ist unmöglich. Hier hat der Dichter von außen gearbeitet, nicht von innen; er hat selbst nicht empfunden, was der Charakter, den er zeichnete, empfinden mußte.

Der zweite Hauptcharakter ist Julie. Das ist ein süßes, herziges Mädchenbild, an dem ich keinen Zug anders möchte. Allenfalls wünschte ich ihr etwas weniger Schwulst.

Oswald. Wie? Auch an Julie wollen Sie tadeln?

Reinhold. Es ist der alte Tadel, der bei Shakespeare immer wiederkehrt, daß er sich von Schwulst und Wortschwall nicht losmachen kann.

Oswald. Wie? Auch Julie wird schwulstig?

Reinhold. Gewiß. Sie sagt z. B. von Romeo:

— „Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn.
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt."

Das ist Unsinn. Ein junges Mädchen, in dem die erste Liebe blüht, ist voller Leben, fast voll leidenschaftlicher Lebenslust, das denkt nicht an den Tod, am wenigsten an den des Geliebten. Und würde ihr der Gedanke aufgedrängt, so wird sie denken, wie sie dem bittersten Schmerze verfallen würde, sich das Haar zerraufen, sich die Augen ausweinen. Aber den Geliebten in kleine Sterne vertheilt am Himmel zu wünschen, ist kein Gedanke, der in eines liebenden Mädchens Herz kommt.

Als Julie über Tybalts Tod und Romeo's Verbannung spricht, ergeht sie sich in der künstlichsten Wortspielerei, die dem Charakter Julia's fremd ist, aber zu Shakespeare's Liebhabereien gehört.

Im vierten Akte sagt sie:

„O, lieber als dem Grafen mich vermählen,
Heiß' von der Zinne jenes Thurms mich springen,

Da gehn, wo Räuber hausen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären fest.
Bring bei der Nacht mich in ein Todtenhaus
Voll rasselnder Gerippe, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern."

Wie kommen diese grell ausgemalten Bilder voll Scheußlichkeit und Schrecken in den Sinn eines fünfzehnjährigen Mädchens? Sie stecken auch nicht in ihr, sie stecken in der Phantasie des Dichters, der Julien etwas recht Schreckliches sagen lassen will.

Doch genug mit diesen Anführungen. Schwulst und Schönrednerei haben alle Personen des Stückes, namentlich Romeo im Anfange, wo von seiner Liebe zu Rosalinde die Rede ist. So ist der Pater Lorenzo eine sehr hübsche Figur und er würde uns vollkommen anmuthen, wenn seine Reden nicht oft so endlos und langathmig wären. Auch ist es ein schiefer Zug, daß er am Schlusse, nachdem er die Leichen gefunden, die Flucht nimmt. Ihm, dem verehrten Priester würde niemand zu nahe getreten sein, wie sich auch später erweist. Denn dieser Zug ist um so weniger schön, da ihm sein Ausreißen nichts hilft und er, von der Wache erwischt, wieder auf die Bühne geschleppt wird. Was die andern Personen betrifft, so sind Mercutio, Benvolio, Tybalt lebensfrische Charaktere und sehr anzuerkennen.

Was aber soll die Amme oder Wärterin Julia's Warum bringt der Dichter dieses gemeine, Zoten reißende Weib in dieses Trauerspiel voll tiefer Leidenschaft und echter Tragik? Und warum bringt er sie mit der reinen, edlen Julie zusammen? Hat denn der Dichter nicht bedacht, daß dieß gemeine Weib auf die jungfräuliche Reinheit Julia's

durch ihre Zoten einen bösen Einfluß üben mußte? Und müssen denn überall Zoten gerissen werden? Diese Amme widert uns an, und doch soll sie eine komische Figur sein. Vielleicht war sie es für Shakespeare's Publikum mit den gestählten Nerven, für uns ist sie es nicht. Noch ein Wort über das Elternpaar Julia's. Capulet ist so roh und gemein, wie ein Aufläder. Er sagt:

„Pfui du bleichsücht'ges Ding, du Talggesicht, du lose Dirne.
„Geh mir zum Henker, widerspenst'ge Dirne."

Und diese gemeinen Schimpfereien bringt der Mann noch in Versen vor. Soll denn im Verse nicht eben der edlere, der über das Gewöhnliche erhabene Ausdruck seinen Platz finden? Und die Mutter Julia's sagt:

„Wär' doch die Thörin ihrem Grab vermählt."

Wo hat je eine Mutter so von ihrem einzigen Kinde gesprochen, wenn sie nicht zum Abschaum ihres Geschlechts gehörte? Ich sinne vergebens, welchen Zweck der Dichter hatte, als er die Eltern so gemein zeichnete. Will er vielleicht Julie damit entschuldigen, daß sie eine geheime Ehe schloß? Dann hätte es aber genügt, wenn die Eltern streng, finster, hart waren. Warum aber gemein? Es ist wahrlich ein Wunder, daß Julie in der gemeinen Umgebung ihrer Eltern und ihrer Amme ein so reines Frauenbild geworden ist.

Oswald. Aber alle diese Rohheiten werden ja auf unserer Bühne weggelassen!

Reinhold. Richtig, sie müssen weggelassen werden und viele Zuschauer, die Shakespeare nur aus Bühnendarstellungen kennen, — und das ist vielleicht die Mehrzahl unseres Publikums — ahnen nicht, was alles in einem

Shakespearischen Stücke gestrichen werden muß, damit dasselbe auf unserer Bühne Zugang finde. Denn so hoch die Shakespearomanie auch die Zeit der Elisabeth preist, so sehr sie dieselbe in wunderbarem Patriotismus der unsern als vorzüglich gegenüber stellt, so ist das eine von den vielen Illusionen, in denen sie dahin taumelt. Die Menschheit schreitet vorwärts, also stehen wir gegen Shakespeare's Zeit auch auf einer höhern Stufe, sowohl was die Sittlichkeit betrifft, als auch die Umgangsform der Geselligkeit. Denn wir haben wesentlich andere Gesellschaftsverhältnisse, als sie Shakespeare kannte. Wir haben als Grundlage des Staates das Bürgerthum, das demokratisch ist, weil es aus dem Volke hervorgegangen; das aristokratisch ist, weil es Kunst und Wissenschaft nährt. Dieses Bürgerthum ist das Publicum unserer Zeit, und es ist mit dem Shakespeare's nicht zu vergleichen. Es steht an Sitte und Feinheit der Empfindung wie der Umgangsform weit über den Zeiten der Elisabeth. Und darum ist die Forderung der Shakespearomanie, daß man den Dichter unverkürzt zur Aufführung bringe, lächerlich. Wir müssen streichen, und nicht blos die Rohheiten und Zoten, wir müssen auch die unendliche Länge der Shakespearischen Reden kürzen, weil unsere Nerven nicht so gestählt sind, dieselben auszuhalten. Ist nun Shakespeare der Dichter aller Zeiten?

Ich denke wir haben genug über Romeo und Julie gesprochen. Bemerken will ich nur noch, daß neben den besprochenen Charakteren sich eine hübsche Anzahl flauer Rollen in dem Stücke findet. Escalus und Paris sind Repräsentationsrollen, die übrigen Beiläufer und Nebenrollen.

Zum Schlusse ist noch die Frage aufzuwerfen: was

gehört in diesem Stücke Shakespeare und was der Quelle, aus der er geschöpft hat. Der Stoff selbst ist uralt und schon vielfach in italienischen Novellen behandelt, von denen die späteren immer die früheren weiter ausmalten und ergänzten. Shakespeare schöpfte aus einer englischen Bearbeitung der italienischen Novellen von Brooke. Die Shakespearomanie sagt darüber sehr naiv: „Den Stoff und einen guten Theil der Charakteristik entnahm der Dichter, auch hier seine alte Weise nicht verlassend, einem Gedichte von Brooke.“ Das klingt so harmlos, und doch ist „diese alte Weise Shakespeare's“ im Grunde genommen Plagiat oder literarischer Diebstahl.

Oswald. Welch ein starker, verletzender Ausdruck!

Reinhold. Er ist nicht zu stark, wenn die Shakespearomanie uns ganz naiv selbst belehrt, „daß der Dichter seinen Quellen bis in die kleinsten Einzelnheiten folgte.“ Er nahm also nicht etwa einen Stoff anderswoher und bearbeitete ihn mit freier Erfindung, sondern er bearbeitete eine schon vorhandene Bearbeitung eines Stoffes. Er wandelte die erzählende Form in die dramatische um, ja wir haben schon gesehen, daß er fertige Dramen umarbeitete. Mag es sein, daß er das Drama besser machte durch seine Umarbeitung, aber diese Umarbeitung kann doch nicht auf den Namen einer freien Dichtung Anspruch machen. Und wie sehr Shakespeare von seinem Stoffe abhing, beweist er eben in Romeo und Julie. Ich erachte es für einen Fehler, daß Romeo vor Julie Rosalinden liebe. Diese Liebe fand Shakespeare bei seinem Vorgänger. Bei diesem, der nur erzählte, war diese Liebe nicht so anstößig, weil uns eben die Erzählung nicht so klar entgegentritt, wie die Darstellung. Shakespeare fühlte das nicht und behielt Romeo's frühere

Liebe ruhig bei. Besonders gerühmt hat man das züchtige Verlangen Julia's nach Vermählung. Dasselbe findet sich fast wörtlich bei Shakespeare's Vorgänger. Berühmt ist die Stelle, wo Julie den Schlaftrunk nehmen will und ihre Phantasie alle die Schauer der Einsamkeit in einer Todtengruft vor sich sieht. Auch diese Stelle findet sich fast wörtlich bei dem Vorgänger, Shakespeare hat die Erzählung bei diesem nur in einen Monolog umgewandelt. Kann man da nicht mit Recht fragen: wie viel gehört Shakespeare, wie viel seinem Vorgänger!

Die Shakespearomanie schwelgt nun im Entzücken über Romeo und Julie. Sie hat das Wort aufgebracht: „die Liebe selbst hat dieses Stück geschrieben." Das ist ein gewaltiges Wort, welches etwas Ausschließendes hat, denn es liegt der Gedanke darin: die Zeichnungen anderer Dichter reichen nicht an Julie heran. Wenn man ein triviales Bild brauchen will, so heißt es: „Julie ist ein Schwan, die andern Dichter haben nur Gänse gezeichnet. Da muß ich aber entschieden Widerspruch erheben. Die Liebe hat bei verschiedenen Menschen eine sehr verschiedene Färbung, je nach der Charaktereigenthümlichkeit. Sie kann stürmisch, zärtlich, verschämt, traurig u. s. w. sein. Schon daraus geht hervor, daß Liebende, deren Liebe anders beschaffen ist, als die der Julie, eben so wahr und schön gezeichnet sein können. Ich will Ihnen einige liebende Mädchen unserer großen Dichter nennen, die jeden Vergleich mit Julie aushalten. Da ist Gretchen in Faust. Sie tritt als halbes Kind auf, der Strahl der Liebe entfaltet sie zur Jungfrau und sie geht Schritt für Schritt bis zur vollen Hingebung des liebenden Weibes. Das ist mit einer Meisterschaft gezeichnet, die noch von keinem Dichter über-

troffen worden ist. Da ist ferner Klärchen im Egmont. Die volle Hingebung der Liebe, das Aufgehen des Weibes im Mann ist niemals schöner gezeichnet worden. Nehmen Sie Lessings Recha im Nathan, so haben Sie das süßeste Mädchenbild, das sich denken läßt. Dieses halb versteckte Hervorlugen der Liebe, das sich kaum sehen lassen will, mahnt an das herzige Veilchen im grünen Rasen. Nehmen Sie dann Minna von Barnhelm, die ihr Verliebtsein mit heiterem Lächeln gesteht, und die in ihrer Liebe — ein kostbarer Zug — sich so glücklich fühlt, daß sie das lebhafteste Bedürfniß hat, auch Andern Freude zu bereiten. Ich finde diesen Zug, daß die Liebe gut macht, bei keinem andern Dichter so hervorgehoben, wie von Lessing in seiner Minna. Wenn Recha und Minna nicht so energisch erscheinen, wie Julie, so liegt dieß an den Umständen, die keine Entfaltung von Energie zulassen. Schiller hat nur Eine Liebende, die in den Mittelpunkt des Stückes tritt, das ist Louise. Ich meine aber, sie kann sich an glühender Leidenschaft mit jeder andern messen.

Oswald. Und doch ist sie stellenweise großwortig, ja schwülstig.

Reinhold. Bei weitem nicht so wie Julie. Nur fällt es bei ihr mehr auf, da sie in Prosa spricht, während Julie in Versen redet. Im Verse aber hört man den Schwulst nicht so leicht heraus. Der Vers soll überhaupt den gewähltern Ausdruck haben, und so glauben viele diesen zu hören, wo doch Schwulst vorhanden ist. Daß Schiller übrigens die Liebe bis zum stürmischen Wahnsinn zeichnen kann, beweisen sein Carlos, sein Ferdinand, sein Mortimer. Ich beschränke mich nur, einige Liebesbilder aus unsern größten Dichtern zu nennen. Ich könnte auch aus späteren

Dichtern, aus Grillparzer, aus Kleist, aus Halm liebende Charaktere vorführen, die nicht zu den Gänsen gerechnet werden können. Jene Redensart nun: „die Liebe selbst habe Romeo und Julie geschrieben," mit seinem ausschließengen Sinne, zerfällt in nichts.

Hiermit genug von diesem Stücke.

Hellmuth. So kommen wir zum Sommernachtstraum. Die Shakespearomanie belehrt uns, dieses Stück sei gewiß oder wahrscheinlich zur Feier der Vermählung eines hohen Paares geschrieben. Es ist also ein Gelegenheitsstück, an ein solches mache ich keine großen Anforderungen und werde daher rasch darüber hinweggehen. Zwar ist die Shakespearomanie entzückt, nennt das Stück „ein wunderbares Gedicht, eine seltene Prachtblume, eine duftige Blüthe" u. s. w. Das kann ich nun nicht herausfinden. Die Shakespearomanie sagt uns, daß der Sommernachtstraum das erste Drama sei, wo sich der Dichter nicht an ein fremdes Vorbild angelehnt habe. Dann hat der Dichter keine große Erfindungsgabe gezeigt, denn eine eigentliche Handlung hat das Stück nicht. Die handelnden Personen zerfallen in vier verschiedene Gruppen. Da sind erstens Theseus und Hippolyta. Ich könnte hier sagen: wenn der Dichter zwei so bekannte historische Personen vorführt, so muß er sein Stück doch auch in den Sitten der Zeit spielen lassen, in der jene Personen lebten. Die Denkungsart jener Zeit muß doch zum Grunde liegen. Von alle dem ist keine Rede. Da kreuzen sich romantische Vorgänge mit englischen Sitten u. s. w. Ich könnte sagen: wenn der Dichter uns nicht in die Zeit des Theseus versetzen wollte, hätte er besser einen andern, meinetwegen fabelhaften Namen statt Theseus und Hippolyta genommen,

wodurch wir in gar keine bestimmte, in eine willkürliche Zeit versetzt wurden. Allein ich gehe darüber hinweg. Die ganze Hofgruppe, Theseus, Hippolyta, Egeus, Philostrat sind trotz ihrer großartigen Redensarten so uninteressant wie möglich, ja ich sage es unverhohlen, sie sind langweilig. Nicht viel günstiger kann ich mich über die beiden Liebespaare aussprechen, die sich einander nachlaufen und ausweichen, sich suchen und finden. Ich berufe mich auf das Publikum. Ich will laut fragen, ob irgend jemand an diesen Demetrius und Lysander, an dieser Hermine und Helena Gefallen gefunden hat. Wenn mir ein Zuschauer, der nicht im Banne der Shakespearomanie liegt, mit Ja antwortet, will ich Unrecht haben.

Die dritte Gruppe sind die Handwerker, welche ein Stück aufführen. Hier athmen wir gesunde Luft. Das sind Menschen, wirklich ergötzliche Figuren, die einen drolligen Eindruck machen. Sie mahnen mich an gute alte Holzschnitte, die eine derbe, kräftige Zeichnung haben. Ich könnte hier noch sagen, daß Shakespeare auch bei diesen Handwerkern verfährt, wie immer, wenn er Volksfiguren bringt, daß er sie auf die tiefste Stufe stellt. Doch ich will keine Ausstellungen machen.

Die vierte Gruppe im Stücke bilden die Elfen. Hier habe ich nichts auszusetzen. Hier ist Poesie. Hier kann man sich wahrhaft erfreuen. Ich würde mich ausführlicher im Lobe aussprechen, wenn das die Shakespearomanie nicht ausreichend besorgte. Der mag ich nicht ins Handwerk pfuschen. Ich will auch nicht nachforschen, wo Shakespeare diese Elfenpoesie hergenommen hat, ich will mich befriedigt erklären.

Das Einzige was ich noch zu bemerken habe ist, daß

das Stück etwas sehr lang ist und daß die beiden ersten Gruppen viel weniger breit behandelt sein konnten. Wozu fünf Akte?

Reinhold. Das ist das Maß, lieber Freund. Fünf Akte mußte ein Stück haben. Aus diesem einmal angenommenen Maße werden Sie sich oft den Bau der Shakespearischen Dramen erklären können.

Hellmuth. Romeo und Julie ist auf unserem Repertoire eingebürgert. Mit Recht. Der Stoff ist interessant, die Kürzungen, die unsere Zeit daran gemacht hat, hat die Handlung rascher, entschiedener zum Ziele strebend gemacht. Auch der Sommernachtstraum ist bei uns so ziemlich eingebürgert, allein nur durch Mendelssohns Musik. Geben Sie das Stück ohne diese, wird es bald vom Repertoire verschwinden. Doch genug hiervon. Wir kommen zu einem der wichtigsten Stücke Shakespeare's, einem der wichtigsten sage ich, weil es eines der am meisten gerühmten ist. Die Shakespearomanie sagt wörtlich: „Julius Cäsar ist vielleicht das Höchste, was dichterische Kraft jemals geleistet hat." Da nun die Shakespearomanie von keinem Stücke des Dichters anders spricht, als es mit hoch, unendlich hoch, höher u. s. w. durch alle Comparationsstufen zu bezeichnen, so muß man annehmen, daß Julius Cäsar noch einen Schritt über die höchste Stufe hinaus tritt und das allerhöchste Stück ist. Ich gestehe offen, ich kann das nicht finden. Es ist in diesem Stücke viel Schönes, viel Interessantes, aber auch viel Mittelmäßiges und Unbedeutendes; daß mir wohl Einzelnheiten gefallen haben, daß aber das ganze Stück mich immer unbefriedigt gelassen hat. Ich habe es auf der Bühne gesehen, ich habe es gelesen, wiederholt gelesen, aber ich kann es zu keinem reinen Wohlgefallen bringen.

Reinhold. Das liegt wohl an dem Grundfehler des Stückes, daß das Interesse getheilt ist, daß man nicht weiß, wohin man seine Theilnahme wenden soll.

Zwei Männer sind in dem Stücke, welche unsere Theilnahme beanspruchen, Cäsar und Brutus, jener durch seinen Namen, dieser durch seinen Charakter und seine That. Shakespeare wollte für beide die Theilnahme erzwingen und daran ist er gescheitert.

Oswald. Gescheitert sagen Sie? Julius Cäsar ist ein Meisterwerk und Sie sprechen von Scheitern?

Reinhold. Ja, trotz vieles Schönen ist Julius Cäsar als Drama eine durchaus verfehlte Dichtung. Lassen Sie mich weiter reden.

Cäsar ist eine der gewaltigsten Persönlichkeiten, einer der größten Männer der Geschichte. Er ist nebenbei einer der bekanntesten, sein Name kommt selbst in der Volksschule vor. Wenn ein solcher Mann von einem Dichter benutzt wird, muß er der Mittelpunkt, die Hauptperson der Dichtung sein, er darf nicht als Nebenperson zur Seite stehen, weil jedermann mit Interesse auf ihn sieht und sich getäuscht findet, wenn er Cäsar nicht in seiner Größe sieht. Das nun ist der Grundfehler des Stücks. Ich kann mir recht gut denken, daß zwei Dramen geschrieben werden, Cäsar das eine, Brutus das andere. Beide Männer sind bedeutend genug zu Helden für ein Drama. Cäsar besitzt factisch die Herrschaft Roms und damit der Welt, er strebt darnach, den Titel König zu erlangen, vielleicht seine Herrschaft erblich zu machen. Bei diesem Streben stößt er auf echte Patrioten, welche die Republik nicht angetastet wissen wollen, er stößt auf Mißvergnügte, welche aus minder edlen Beweggründen seine Gegner sind, da sind die Gegensätze, die sich

mehr und mehr zuspitzen und endlich auf einander treffen. Die Handlung endigt mit der Ermordung Cäsars, denn diese ist geschichtlich. Nach dem Tode Cäsars darf nichts mehr kommen. Wer mehr wissen will, lese die Geschichte nach. Mit Cäsars Tode ist das Drama zu Ende. Was nachher folgt, kann ein neues Drama werden, und so ist mir ein Drama „Brutus" sehr denkbar. Brutus ist der edle Republikaner, der meinte, es sei seine Pflicht gegen den Staat gewesen, Cäsar zu beseitigen. Bei Beginn des Drama's muß Cäsar bereits todt sein oder sein Tod muß in den Anfang fallen, und hinter der Scene geschehen, Cäsar darf nicht auftreten. Jetzt kommen alle die Folgen der ungeheuren That über Brutus, der ihnen zuletzt nicht gewachsen ist. Er kommt nach und nach zu der Einsicht, daß er ein Unrecht begangen, daß ein großer Mann für die Menschheit mehr Bedeutung hat, als eine bloße Form, er erliegt zuletzt den Folgen seiner That und sühnt dieselbe, indem er stirbt. Mir scheint, als wenn sich so ungefähr zwei abgerundete Dramen machen ließen. Shakespeare hat beide Stoffe zu einem verarbeitet und, ich wiederhole es, er ist daran gescheitert.

In den ersten drei Akten sehen wir eine Fülle von Personen, Cäsar, seine Freunde, Brutus, Cassius mit den Verschwornen, die Frauen, den Senat, das Volk. Das alles verschwindet spurlos mit dem vierten Akt. Nur Brutus und Cassius mit einigen untergeordneten Personen bleiben übrig, das Stück schleppt sich mühsam zu Ende. Es ist wie ein großer Palast, der in einen einstöckigen Anbau ausläuft. Zwischen den ersten drei Akten und dem vierten besteht ein förmlicher Riß, eine Kluft, welche der Dichter unausgefüllt läßt. Wer den Zusammenhang verstehen will, muß sich in einem Geschichtswerke Raths erholen.

Hellmuth. Ich stimme Ihnen vollkommen bei, und nach Ihrer Auseinandersetzung wird mir klar, warum Julius Cäsar in seinem Baue eines der mißlungensten Stücke des Dichters ist.

Oswald. Mißlungener Bau! Sie drücken sich sehr dreist über den großen Briten aus.

Reinhold. Aber er hat Recht. Das Mißlingen hat auch noch einen andern Grund. Der Dichter hat hier nach Plutarch gearbeitet und sich mit sklavischer Treue an seinen Text gehalten. Wenn aber ein geschichtlicher Stoff zu einem Drama umgestaltet werden soll, so muß das durch eine förmliche Wiedergeburt geschehen. Indem man eine geschichtliche Erzählung in Gesprächsform bringt und in Akte und Scenen eintheilt, schafft man noch kein Drama.

Oswald. Und mehr hätte Shakespeare nicht gethan?

Reinhold. Darauf möge Ihnen die Shakespearomanie selbst Antwort geben. Sie sagt wörtlich:

„Bei diesem Stoffe gab er seine Eigenmacht gänzlich auf, beschränkte seine Freiheit völlig und schrieb den geschichtlichen Text geradezu ab. Wir zweifeln, wo wir Shakespeare größer finden sollen, dort, wo er seinen Quellen gegenüber alles machte, oder hier, wo er alles fand und übernahm, sein freies Schaffungsvermögen dort oder hier seine Enthaltsamkeit und Verleugnung."

Sie sehen, er mag seine Vorbilder verändern oder mag sie abschreiben, groß ist er immer, man kann nur nicht recht dahinter kommen, wo er am größten ist. Doch Sie wollten über den Bau des Stücks sprechen.

Hellmuth. Erste Scene. Flavius, Marullus, Tribunen und ein Haufe Volks. Die Tribunen schimpfen das Volk aus, daß es sich auf der Straße herumtreibe. Ob

im Plutarch steht, daß die Tribunen das Volk Schufte und Tagediebe heißen, habe ich nicht nachgeschlagen. Die Tribunen sorgen dafür, daß die Bildsäulen Cäsars der Kränze entkleidet werden, die daran aufgehängt sind — und gehen ab, ohne wieder vorzukommen.

Zweite Scene. Oeffentlicher Platz. Cäsar geht mit Gefolge über die Bühne zu einem Wettrennen. Er hält einen Augenblick an und befiehlt seiner unfruchtbaren Gemahlin, sich bei dem Wettrennen dem Antonius in den Weg zu stellen, dem Antonius aber befiehlt er, beim Wettlaufen die Frau zu berühren, denn das sei ein gutes Mittel gegen Unfruchtbarkeit. Ich muß gestehen: eine seltsamere Art, einen großen Mann auftreten zu lassen, ist mir noch nicht vorgekommen. Er tritt auf, spricht ein Dutzend Verse, in denen er öffentlich einem Aberglauben huldigt — — und geht wieder ab.

Zurück bleiben Brutus und Cassius. Das Gespräch zwischen ihnen ist gewissermaßen der Anfang der Verschwörung gegen Cäsar. Cassius spricht in der bekannten Langathmigkeit, und wirft den Gedanken eines Planes in Brutus' Seele. Cäsar kehrt von dem Wettrennen zurück und spricht wieder zweiundzwanzig Verse, in denen er sagt: Cassius gefalle ihm nicht, man möge auf ihn Acht geben. Darauf geht er ab. Es ist zwar treu nach Plutarch, daß Cäsar eine Scheu vor Cassius hatte, weil er zu hager und nicht fett war, und weil daraus sich schlimme Schlüsse ziehen ließen, allein es kommt mir doch vor, als hätte Cäsar würdiger und dramatischer auftreten können. Als Cäsar fort ist, bleiben zurück Cassius, Brutus, Casca. Letzterer erzählt, daß bei dem Wettrennen vor versammeltem Volke Antonius dem Cäsar dreimal eine Krone angeboten und Cäsar diese dreimal zurückgewiesen habe, worüber das Volk in Jubel

ausgebrochen sei. Er spricht nicht sonderlich achtungsvoll vom Volke, er nennt es Gesindel, das die schweißigen Nachtmützen in die Höhe geworfen und eine Last stinkenden Athems ausgestoßen habe. Ob das so im Plutarch steht, habe ich nicht nachgeschlagen, doch scheinen mir schweißige Nachtmützen und stinkender Athem mehr auf John Bull zu passen, als auf die tägliche Bäder liebenden Römer. Steht es aber so im Plutarch, so hätte mich's nicht verletzt, wenn der Dichter diese Ausdrücke weggelassen hätte. Ein wenig Reinlichkeit ziemt auch der Muse eines großen Dramatikers. Cäsar ist von dem stinkenden Athem in Ohnmacht gefallen, oder wie Brutus erklärt: er hatte die fallende Sucht. Wenige Reden vorher sagt Cäsar zum Antonius: komme auf die rechte Seite, denn auf diesem Ohre bin ich taub. Also die ersten Striche, mit denen der Dichter seine Zeichnung von dem großen Cäsar anlegt, sind: dummer Aberglaube, Taubheit auf einem Ohre und die fallende Sucht. Diese Dinge sind geschichtlich, allein mich dünkt: ein Dichter solle uns ein Bild der geistigen Größe seiner Helden entwerfen, nicht aber uns ihre körperlichen Mängel aufzählen. Ein Maler, der einen Kopf malt, läßt Leberflecke und Warzen weg. Bei Shakespeare zeugt es freilich von Größe, seinem Vorbilde ganz treu zu bleiben.

Reinhold. Und doch thut er es nicht immer. Nach einer alten Familientradition hat Romeo einen krummen kleinen Finger an der linken Hand und Julie eine Zahnlücke gehabt. Das hat er nicht erwähnt.

Hellmuth. Diese wichtige Familientradition muß der Shakespearomanie unbekannt geblieben sein, denn ich habe nirgends Abhandlungen über Julia's Zahnlücke gefunden. — Doch ich fahre fort.

Dritte Scene. Straße. Gewitternacht. Nach einander treten auf Casca, Cassius, Cinna, Cicero. In den Gesprächen der drei ersten, die allerdings etwas langathmig sind, kommt das Unternehmen gegen Cäsar zur Sprache und reift zum Entschlusse. Da ist viel Schönes und Kräftiges. Und doch habe ich in dieser Scene zwei schwere Bedenken. Erstens was thut Cicero hier im Stücke? Er tritt auf, spricht acht Verse, geht ab und kommt nie wieder. In der eigentlichen Handlung hat er nicht das Geringste zu thun. Darf man einen so berühmten Mann auf die Bühne schleppen, wo er nichts, gar nichts zu thun hat? Sieht es nicht aus wie eine Reclame, auf den Theaterzettel einen so berühmten Mann zu setzen, der einmal über die Bühne zu gehen hat.

Noch schwerer wiegt mir das zweite Bedenken. Wie bei jedem Schicksal, das einen großen Mann betraf, hatte die Sage später an dasselbe Erzählungen von Naturerscheinungen, Vorbedeutungen, Schreckнissen, Vorhersagungen geknüpft. Alle diese Dinge bringt Shakespeare auf die Bühne und läßt sie von Augenzeugen erzählen. Diese Dinge sind nicht wirklich gewesen, und die Tragödie soll uns doch ein Bild der wirklichen Vorgänge geben. Plutarch sagt ausdrücklich: man erzählt, daß sich allerhand Erscheinungen gezeigt hätten; er sagt damit ausdrücklich, daß sie nicht wirklich vorgekommen sind. Allein Shakespeare bringt uns die Phantasien und Träumereien der Sage als wirkliche Vorgänge auf die Bühne. In einem Märchen wäre das statthaft, allein eine Tragödie ist doch kein Märchen. Das scheint mir einer der schwersten Mißgriffe zu sein, die der Dichter begangen hat.

Zweiter Aufzug. Erste Scene in Brutus' Hause. Die meisten der Verschworenen kommen nach und nach, und Cäsars Tod wird fest beschlossen. In dieser Scene ist viel

Schönes und ich habe nur auszusetzen, daß sie wie die ganze Verschwörung bei dem Zuschauer zu viel Kenntniß voraussetzt. Wir erfahren eigentlich nirgends den Grund der Verschwörung, der sich doch mit wenig Worten auseinandersetzen ließ. Es ist der Kampf der Idee der Republik mit dem drohenden Königthum, ein Kampf, der so vielfach im Alterthum vorkommt. Ueberhaupt erscheint die Verschwörung sehr locker gefügt. So leicht verbinden sich Männer nicht zu einem so ungeheuern Unternehmen, wie die Ermordung eines so gewaltigen Mannes. Da werden nicht Gründe für und wider abgewogen, da treten keine Bedenken auf, und namentlich fehlt jede Verabredung, was dann geschehen solle, wenn Cäsar todt ist. Ein so gewichtiger Entschluß wird hier im Stücke ebenso leicht gefaßt, wie er ausgeführt wird. Geschichtlich hat diese Verschwörung jedenfalls tiefere Wurzeln gehabt als uns im Drama gezeigt worden. Welche Wurzeln eine Verschwörung hat, welche Einwirkungen und Aufregungen dazu gehören, um eine Verschwörung zu Stande zu bringen, zeigt uns Schiller im Fiesco. Von der Geschichte Genua's wissen wir so viel wie nichts, und doch begreifen wir bei Schiller alle Ursachen, lichtvoll sehen wir das Fortschreiten, das Werden der Verschwörung, keine Motive entgehen uns, und mit der lebendigsten Theilnahme folgen wir der Entwicklung. Gegen den wohlgefügten Bau der Schillerschen Tragödie kann Julius Cäsar keinen Vergleich aushalten.

Die beste Gelegenheit, das Publikum ins Klare zu setzen, hat sich der Dichter entgehen lassen. Ich meine die Scene mit Portia, welche nach dem Abgange der Verschworenen folgt. Portia fragt ihren Gatten Brutus, was er vorhabe, sie merkt an seinem Wesen, daß er über etwas brütet. Hier

konnte Brutus seiner Gattin alles gestehen, konnte ihr seine Beweggründe mittheilen, und da hätten wir auch etwas erfahren. Aber er sagt ihr nichts. Die Scene hat viel Aehnlichkeit mit der in Heinrich IV., wo Lady Percy gleichfalls nach dem Vorhaben ihres Mannes fragt und nichts erfährt. Zwar verspricht Brutus der Portia, ihr alles zu entdecken, allein dem Gange des Stückes nach scheint es, als ginge er unmittelbar aus seinem Hause nach dem Capitol und könne das nicht. Die ganze Scene mit Portia ist also eine überflüssige Episode. Und doch — — wenn der Dichter ein Stück geschrieben hätte, in dem nur Brutus die Hauptperson war, welch herrliche Figur wäre diese Portia für das Stück gewesen. Rathend, fördernd, anfeuernd konnte sie ihm zur Seite stehen, ihn begleiten, alle seine Enttäuschungen theilen, ihm im Tode vorangehen, wie Arria — nimm, es schmerzt nicht. Schade, daß das dem Dichter nicht eingefallen ist, und daß er uns statt eines so schönen Charakters, der auf seinem Wege lag, so viele gleichgültige und unbedeutende gezeichnet hat.

Zweite Scene. In Cäsars Hause. Cäsar hat von allen schon erwähnten Vorzeichen gehört. Seine Gattin Calpurnia auch, sie hat selbst Schlimmes geträumt, die Priester finden kein Herz in dem Opferthiere, Calpurnia fleht Cäsar an, an diesem Tage zu Hause zu bleiben. Ziemlich großwortig weist Cäsar ihr Bitten zurück, da sie aber mit demselben fortfährt, gibt er plötzlich nach und entschließt sich, zu Hause zu bleiben. Decius kommt, um ihn zur Senatssitzung abzuholen. Etwas großwortig weigert sich Cäsar mitzugehen. Als aber Decius bemerkt: man würde sagen, daß Cäsar sich fürchte, springt dieser wieder um, und da noch mehrere kommen, ihn abzuholen, geht er mit. Dieses

Schwanken ist eben nicht geeignet, Cäsar in gutem Lichte zu zeigen.

Dritte Scene. Straße. Ein gewisser Artemidorus tritt auf und berichtet in einem Monolog, der wiederum ein Prolog ist: er wolle Cäsar durch einen Zettel warnen, in den Senat zu gehen. Das ist alles. Die ganze Scene ist vierzehn Zeilen lang. Sehr kleine Scenen einzuflicken, ist durchaus gegen das Gesetz des Baues eines Drama's. Sie nehmen sich aus wie ein Flicklappen auf einem Kleide. Aber Shakespeare scheint an diesen Flicklappen Gefallen zu finden. Wir haben deren in Richard III. mehrere gefunden.

Vierte Scene. Portia vor ihrem Hause ist in Sorge um das Unternehmen ihres Gatten, das, wie es hier scheint, sie doch erfahren haben muß. Sie sendet einen Diener nach dem Capitol, der Nachricht bringen soll. Die Scene, an sich ganz hübsch, scheint mir am Schlusse eines Akts ziemlich unbedeutend. Sie konnte besser angebracht werden.

Im dritten Akte kommt die Verschwörung zum Ausbruche. Es ließe sich über die scenische Anordnung mancherlei sagen. Nach Cäsars Tode halten Brutus und Cassius längere Betrachtungen über den Tod, die an sich ganz hübsch sein mögen, aber hierher nicht passen; die verschwornen Mörder tauchen ihre Hände in das Blut Cäsars; Antonius ist entflohen; sendet einen Diener, der ihn zurückkommen heißt, was er auch thut und sich scheinbar mit den Mördern versöhnt, worauf er die Leiche Cäsars fortschleppt. Das Fortschleppen von Leichen kommt bei Shakespeare oft vor und muß seinem „nervengestählten Publikum" besondere Augenweide gewesen sein.

Cäsar selbst hat in der Mordscene nur einige, allerdings sehr großwortige Reden.

Im Ganzen möchte ich Cäsar zu den mißlungensten Charakteren rechnen, die der Dichter geschrieben. Er tritt nur viermal auf, hat im Ganzen nur 140 Verse zu sprechen und der Dichter zeichnet uns fast nur seine Schwächen und Gebrechen, seine Taubheit, seinen Aberglauben, seine fallende Sucht, sein schwankendes Benehmen. Ich würde nicht begreifen, warum der Dichter sein Werk Cäsar genannt hätte und nicht Brutus, wie schon Voltaire bemerkt hat, wenn mich die Shakespearomanie nicht belehrt hätte, daß nicht Shakespeare, der Dichter, sondern Shakespeare, der kluge Theaterunternehmer, das Stück gemacht habe, der durch den berühmten Namen Cäsars einen größeren Besuch zu erzielen hoffte.

Darauf folgt die Scene mit der berühmten Rede des Antonius. Sowohl diese Scene als die Mordscene stellen unserer Bühne in der Darstellbarkeit fast unmögliche Aufgaben; doch kam hier dem Dichter die primitive Einrichtung seines Theaters zu statten, wo die Phantasie der Zuschauer alle Mängel ergänzte. In dieser Rücksicht ist die Scene mit der Rede sehr schön. Jetzt aber geht der dramatische Bau aus den Fugen. Antonius' Rede hat das Volk in Feuer und Flammen gesetzt, der Aufruhr bricht los, das Volk will Rache nehmen an den Verschworenen. Damit ist der Akt aus, ein Aktschluß, wie er schöner nicht gedacht werden kann. Begriff das der Dichter nicht? Fast scheint es so. Das Volk stürmt fort und schleppt natürlich Cäsars Leiche wieder mit, die schon zu dem Versammlungsorte geschleppt worden war, wobei der Schauspieler doch die Rolle etwas „flau" gefunden haben mag, der sich als Leiche Cäsars dreimal hin und her schleppen lassen muß. Aber mit diesem gewaltigen Effekt schließt der Akt nicht, sondern nun kommt

ein Diener mit der Meldung: Octavius sei angekommen. Das ist wieder ein Flicklappen auf dem Stücke. Und nicht genug mit dem. Der Akt ist noch nicht aus, noch eine neue Scene beginnt. Cinna der Poet tritt auf, ein Haufen Bürger kommt dazu, fragen ihn auf die dümmste Weise, ob er verheirathet oder ein Junggeselle sei, und da sie erfahren: er heiße Cinna, wie einer der Verschworenen, schleppen sie ihn fort, um ihn zu tödten. Ich muß gestehen, was ich zu dieser Scene sagen soll, weiß ich nicht. Ein Mensch tritt auf, den wir gar nicht kennen, der nicht in der geringsten Beziehung zum Stücke steht, tritt auf, um todt geschlagen zu werden. Nachdem der gewaltige Cäsar gefallen, fällt auch Cinna, der Poet. Ist es nicht, als wenn nach einer Löwenjagd ein Mensch auftritt, der eine Maus gefangen hat. Diese angeflickte Scene erscheint mir so ungeheuer —

Reinhold. Hellmuth, keine starken Ausdrücke!

Hellmuth. So ungeheuer sonderbar, daß ich lieber schweigen will. —

Oswald. Aber die Scene mit Cinna kommt bei Plutarch vor.

Hellmuth. Mag sie in den Plutarch gehören, in das Drama gehört sie nicht, hier ist sie ein Schmutzfleck!

Nun beginnt der vierte Akt. Um ihn genau zu verstehen, muß man ein Geschichtshandbuch nachschlagen. Beinahe alle Personen aus den ersten drei Akten verschwinden und kommen nicht mehr vor. Zwischen den ersten Akten und den beiden letzten liegen ein paar Jahre. In diesen war eine gewaltige Bewegung in der römischen Welt. Antonius und Octavian nebst Lepidus bemächtigen sich der Herrschaft in Rom und bilden das zweite Triumvirat. Sie treten als Rächer Cäsars auf, d. h. sie wollen die Gewalt

an sich reißen, die dieser thatsächlich besessen hatte. Brutus und Cassius wollen ihnen Widerstand leisten und werfen sich nach Griechenland und Asien; es beginnt der Bürgerkrieg. Einen Zusammenhang dieser Bewegungen und Begebenheiten zeigt uns der Dichter nicht. Wir sind im vierten Akte plötzlich in Asien und finden Brutus und Cassius an der Spitze von Armeen, also mitten im Kriege.

Nur eine kurze Scene von fünfundfünfzig Versen scheint diese Lücke ausfüllen zu sollen. Antonius, Octavian und Lepidus sitzen in Rom und haben eben die Liste der römischen Bürger ausgefüllt, die sterben sollen. Das waren die berüchtigten Proscriptionslisten. Lepidus spricht vier Zeilen und geht ab. Ob zu dieser Rolle ein Schauspieler nöthig ist, von dem „jeder Zoll ein Künstler ist," weiß ich nicht; ob es überhaupt im Bau eines Drama's statthaft ist, eine Person von großem Namen einzuführen, die vier Zeilen spricht, abgeht und nie wieder kommt, auch hinter der Scene gar keinen Einfluß auf die Handlung ausübt, möchte ich bezweifeln. Als Lepidus abgegangen ist, nennt ihn Antonius einen unbrauchbaren Menschen und vergleicht ihn mit seinen Pferden. Dann sagt Antonius in sechs Versen, daß Brutus und Cassius Truppen werben und man ihnen begegnen müsse. Diese sechs Verse sind das Einzige, was Bezug auf die Handlung hat. Darf der Dichter darum drei Triumvirn Roms auf die Bühne bemühen?

Zweite Scene. Im Lager bei Sardes. Von Rom nach Asien ist nur ein Sprung! Brutus mit seinem Heere auf; zu ihm kommt Cassius auch mit seinem Heere von der andern Seite. Also beide sind nicht beisammen gewesen und begegnen sich hier. Darauf begeben sie sich in das Zelt des Brutus; es beginnt die dritte Scene. Weshalb die zweite

Scene überhaupt da ist, die nichts enthält als das Begegnen beider Feldherren, weßhalb da ein paar Heere auftreten müssen und hinter der Scene Halt commandirt wird, ist nicht recht erfindlich.

In der dritten Scene, im Zelte gerathen Brutus und Cassius in einen heftigen Zank, der sich bis zu persönlichen Beleidigungen zuspitzt. Cassius hatte in den Provinzen, die er besetzt hatte, die Leute etwas stark gedrückt, wo nicht geplündert. Darüber ist Brutus aufgebracht, und sein Charakter mit schöner Selbstlosigkeit und Uneigennützigkeit erscheint dabei im hellsten Lichte. Brutus hatte von Cassius begehrt: er solle ihm von den erpreßten Geldern etwas schicken, Cassius hatte das geweigert und schützt jetzt ein Mißverständniß vor. Dieß der Inhalt des Streites. Abgesehen davon, daß er im Ganzen sehr unklar ist, ist er sehr undramatisch, denn er interessirt uns nicht und über die Lage der Dinge erfahren wir nicht das Geringste. Noch undramatischer ist dieser Streit deßhalb, weil er für die Handlung nicht den geringsten Erfolg hat; denn er schließt mit einer gründlichen Versöhnung, die beinahe zu rührend ist nach den Beleidigungen, die sich beide gesagt haben.

Mitten in diese Scene spielt noch eine von jenen unbegreiflichen Episoden hinein, die auch nicht den geringsten Zweck haben und, offen gestanden, lächerlich sind. Während Brutus und Cassius sich streiten, bringt „ein Poet" in das Zelt, ruft den beiden Feldherrn zu: sie möchten sich nicht streiten, worauf diese ihn als Ueberläftigen hinauswerfen und ihr Gespräch weiter fortsetzen. Als ich diese Scene das erstemal las, stutzte ich. Wer war dieser „Poet?" Wo kam er her? Was hat er im Stücke zu thun? Ich sah sorgfältig das Personenverzeichniß nach, ich sah das ganze Stück

noch einmal Scene für Scene durch, ich meinte etwas überſehen zu haben. Aber nein, dieſer „Poet“ war noch nicht da geweſen, er kam auch nicht wieder; er hatte nichts, gar nichts im Stücke zu thun. Es war die ganze Scene nichts als eine eingeflickte Anekdote, die allerdings Plutarch erzählt, deren gar nichts bedeutende Einflickerei mir aber bei einem dramatiſchen Dichter förmlich unbegreiflich iſt.

Der vierte Akt geht dann zu Ende, indem Brutus ſich etwas vorſingen läßt, zur Ruhe geht und dann die Erſcheinung von Cäſars Geiſt hat. Der ganze Akt iſt entſetzlich inhaltsleer. Der Zank zwiſchen Brutus und Caſſius bringt die Handlung nicht um einen Schritt weiter, eben ſo wenig die unklare Nachricht von Portia's Tod, eben ſo wenig die Geiſtererſcheinung. Als Epiſode iſt die Scene, wo Brutus zur Ruhe geht, recht hübſch; allein Epiſoden bringen uns nicht vorwärts. In dem ganzen Akt erfahren wir nichts, als daß Brutus und Caſſius beſchließen, nach Philippi zu ziehen. Daſelbſt ſind wir denn auch im nächſten Akte. Alſo kommen wir in wenig Minuten von Rom nach Aſien, von Aſien nach Macedonien. Dieſe Sprünge von Ort zu Ort ſind doch ein wenig arg.

Der Ritter Sidney berichtet über das Theater vor Shakeſpeare wie folgt:

„Unſere Trauerſpiele und Luſtſpiele beobachten weder die Regeln des Wohlſtands noch der Dichtkunſt. Die eine Seite des Theaters iſt Aſien, die andere Afrika, und dazwiſchen liegen noch ſo viel Königreiche, daß jeder auftretende Schauſpieler erſt ſagen muß, wer und wo er ſei, weil man ſonſt ſeine Rede nicht verſtehen würde. Frauenzimmer ſuchen Blumen, und wir müſſen glauben, daß das Theater ein Garten ſei. Nebenbei hören wir, daß ein Schiff auf dem-

ſelben Platz verunglückt ſei und nun muß das Theater ein Ufer oder ein Fels ſein. Nun kommen geſchwind ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schildern, und wir werden gebeten, das Theater für ein Schlachtfeld zu halten. So gehen unſere Dichter mit dem Orte um und mit der Zeit ſind ſie noch weit freigebiger. Gewöhnlicher Weiſe verliebt ſich ein junger Prinz in eine Prinzeſſin; nach mancherlei Verwirrung kommt die Prinzeſſin in geſegnete Umſtände und wird zu gehöriger Zeit von einem geſunden Knaben entbunden. Dieſer wird verloren, findet ſich wieder, wird groß, verliebt ſich und würde vielleicht ſelbſt wieder einen jungen Sohn ſehen, wenn nicht der Vorhang fiele."

Sidney ſchrieb in Shakeſpeare's Jugendjahren, ſchildert alſo ſeine eigne Zeit, faſt unmittelbar vor Shakeſpeare's Auftreten. Leſſing theilt obige Stelle mit und fügt hinzu: „Endlich ward das engliſche Theater auf eine weit höhere Stufe der Vollkommenheit gebracht. Shakeſpeare, Beaumont, Fletcher und Ben Johnſon waren die großen Genies, die es mit ihren unſterblichen Werken bereicherten." Wir ſehen, daß Leſſing Shakeſpeare auch in dieſer Stelle mit Ben Johnſon u. ſ. w. in eine Reihe ſtellt, daß er alſo überhaupt das engliſche Theater gegenüber dem franzöſiſchen preist.

Wenn nun Sidney von der engliſchen Dramatik wenige Jahre vor Shakeſpeare die erwähnte Beſchreibung gibt, iſt es glaublich, daß Shakeſpeare mit einem Schritte oder Sprunge die Dramatik zur Vollkommenheit gebracht habe? Oder paßt nicht vielmehr obige Beſchreibung in vieler Beziehung auf Shakeſpeare? Kommen wir nicht hier im Cäſar von Aſien nach Europa, wechſelt nicht in den hiſtoriſchen Stücken der Schauplatz fortwährend zwiſchen England und Frankreich und den verſchiedenſten Orten in beiden Ländern?

Ist nicht die Scene bald Garten, bald Ufer, bald Fels, bald Schlachtfeld? Und was die Zeit betrifft, eilen wir da nicht auch in weiten Sprüngen über Jahre und Jahrzehnte hinweg? In Heinrich VIII. sehen wir das Liebeswerben um Anna Boleyn — und am Schlusse die Niederkunft der letzteren. Im Wintermärchen sehen wir auch das erwachsene Kind, das im Anfange geboren wird. Shakespeare hat das Theater weiter gebracht, zugegeben; aber nicht mit einem Sprunge, sondern schrittweise, und er steckt noch sehr in der Art und Weise seiner Vorgänger, die Sidney so ergötzlich beschreibt.

Kehren wir zu unserem Stücke zurück, so enthält der fünfte Akt die entscheidende Schlacht. Historisch waren es zwei Schlachten, die die Entscheidung gaben, und die ein paar Wochen auseinanderlagen. Daß der Dichter beide Schlachten in eine zusammengezogen hat, läßt sich nur billigen. Nur stellt sich hier wieder heraus, daß eine Schlacht an sich für die Bühne undarstellbar ist. Wir sehen in dieser Schlacht, die sich durch sechs Scenen oder Verwandlungen hinzieht, die alte Manier. Die feindlichen Feldherren besprechen sich an der Spitze ihrer Heere. Während der Schlacht werden lange Gespräche gehalten, die in der Zeit, wo das Handeln die gespannteste Aufmerksamkeit erfordert, unmöglich sind. Cassius und Brutus fallen durch Selbstmord.

Sie werden mir zugeben, daß der Bau des Stückes zu dem gerechtesten Tadel Anlaß gibt.

Je weniger ich den Bau des Stückes loben kann, desto mehr kann ich die Charakterzeichnung hübsch finden. Es mag sein, daß viele Kunstrichter sich an den Charakteren erfreuten und darüber die Schwäche des Baues vergaßen.

Was nun die Charaktere betrifft, so verdient Brutus

das größte Lob. Er ist nicht nur ein echter Römer, er ist auch ein liebenswerther Mensch. Schade daß er unsere Theilnahme nicht ungetheilt in Anspruch nimmt und daß der Dichter die Verwirrung der Verschwörung mit ihrem zahlreichen Personal um ihn her stellt, die seine Figur unbillig überwuchert.

Von den übrigen Personen sind Cassius und Casca gut gezeichnet, namentlich hat der letztere viel individuelles Leben. Auch Antonius ist gut gehalten. Von den Frauen sind Portia und Calpurnia sehr hübsch angelegt, nur ist zu bedauern, daß sie nicht breiter ausgeführt sind und zu rasch entschwinden.

Die übrigen Personen sind mehr oder weniger flaue Rollen.

Auch bei diesem Stücke kann man billig fragen: was von dem Guten in ihm gehört Shakespeare, was Plutarch?

Der Bau des Stückes gehört ganz allein dem Dichter.

Reinhold. Ich möchte noch eine Bemerkung machen. Shakespeare hat nach einer englischen Uebersetzung des Plutarch gearbeitet, die ihrerseits auch nicht aus dem Originale übersetzt, sondern nach einer französischen Uebersetzung gearbeitet war. Es läßt sich nicht leugnen, daß das für ein historisches Trauerspiel sehr geringfügige, ja ärmliche Studien waren. Ich wiederhole, daß ich historische Stoffe für die schwierigsten halte, sollen sie dramatisch behandelt werden, denn sie sind die ungefügigsten. Historische Stoffe sind immer auf das Genauste mit einer Menge anderer Begebenheiten verknüpft, die in der Vergangenheit liegen, und die sich in der Zukunft äußern. Aus dieser sich drängenden Fülle von Begebenheiten eine heraus zu nehmen und zu einer dramatischen Handlung zu gestalten, ist unendlich

schwierig, schon weil sich eine Begebenheit schwer so vereinzeln läßt, und weil eine Menge von Dingen vor dem Drama und neben demselben liegen. Ich rede natürlich von wirklich historischen Stoffen, welche staatliche und Völkerverhältnisse behandeln. Denn wenn man bloße historische Personen nimmt, ihnen eine Privathandlung andichtet, oder auch eine wahre Anekdote aus ihrem Privatleben zum Gegenstand eines Drama's macht, so gibt das kein historisches Drama, weil es eben mit der Geschichte, mit dem Allgemeinen, mit den Geschicken des Staates und Volkes nichts zu thun hat. Die Franzosen z. B. liebten es eine Zeit lang Anekdoten aus dem Leben ihres Heinrichs IV., ihres Ludwigs XIII. und seiner Nachfolger zu dramatisiren. Aber das waren niemals historische Drama's, obschon diese Könige in der Geschichte einen Platz einnehmen.

Will man aber wirklich einen historischen Stoff behandeln, so muß man dazu sehr eingehende historische Studien machen, um aus einer Menge von Begebenheiten den Kern einer dramatischen Handlung heraus zu schälen, um überall die Beweggründe der Ereignisse zu erkennen und zu verknüpfen, um die Charaktere der handelnden Personen in klaren Umrissen festzustellen und die Thaten, die Handlung aus den Charakteren zu entwickeln, mit ihnen in Einklang zu bringen. Welche umfassende Studien zu einem historischen Drama gehören, beweist uns Schiller, den ich als einzigen historischen Dichter anerkenne. Wir wissen von seiner Biographie und aus seinen Briefen, welche reiche Studien er zum Wallenstein, zum Tell, zur Jungfrau, zu Maria Stuart gemacht hat. Und die Studien zu Demetrius, zu den Malthesern u. s. w. haben sich in seinem Nachlasse gefunden, und man staunt, welche unendliche Mühe und

Arbeit der große Mann aufwandte, um seinen Stoff zu erfassen, um ihn zu bewältigen, um ihn poetisch und dramatisch zu gestalten und die Geschichte als Drama wieder zu gebären. Von dieser Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit ist bei Shakespeare keine Spur. Neben der ungeheuern Arbeit, die unser Schiller auf seine Dichtungen wandte, erscheint die Shakespeare's sehr ärmlich.

Oswald. Er ersetzte durch Genie, durch Intuitirung was Schiller durch Arbeit gewinnen mußte.

Reinhold. Das sind die Redensarten der Shakespearomanie! Aber bei den Dingen, von denen ich spreche, handelt es sich um etwas, das Genie nicht ersetzen kann, um das Wissen. Und weil Shakespeare das nur in geringem Grade sich aneignete, können seine Stücke mit dem prachtvollen, streng gefügten Bau Schiller'scher Tragödien keinen Vergleich aushalten.

Oswald. Sie werfen den Verehrern Shakespeare's vor, daß sie diesen über Gebühr preisen, thun Sie nicht dasselbe mit Schiller?

Reinhold. Ich wüßte nicht, daß ich Schiller und unsere großen Dichter über Gebühr gepriesen hätte. Ihnen gebührt der vollste Preis. Und vergessen Sie nicht, daß ich nur in der Vertheidigung bin. Die Shakespearomanie hat nicht nur ihrem Dichter den ersten Platz zuerkannt, sie hat auch niemals aufgehört hämische Seitenblicke auf unsere Dichter zu werfen. Und damit vergiftet sie das unbefangene Urtheil unseres Volkes. Gibt es doch schon eine gewisse Art von Bildung, die mit Achselzucken von Schiller spricht, die ihm das eigentliche dichterische Talent abspricht. Habe ich doch schon von Gymnasiasten gehört, daß man über Schiller hinweggehen müsse, daß man sich schämen müsse,

an Schiller Gefallen zu finden, der doch nur ein Dichter für die in Idealen schwärmende Jugend sei. Habe ich doch Lehrer gekannt, die so dumm waren ihren Schülern zu erzählen, daß Shakespeare größer sei als Schiller und Goethe. Wohin sollen wir kommen, wenn unserer Jugend durch ihre Lehrer die großen deutschen Dichter, an deren Größe kein moderner Dichter irgend einer Nation heranreicht, verkleinert werden? Sollen wir dahin kommen, uns der warmen und edlen Empfindungen zu schämen, die unsere Dichter in uns erregen? Diese Empfindungen, in denen die echte Sittlichkeit wurzelt. Wenden Sie mir nichts ein; wenn ich unsere großen Dichter preise, so ist das ein Kampf gegen Verkehrtheit, gegen schädliche Verkehrtheit. Und wenn ihr sagt, daß Schiller ein Dichter für die Jugend sei, so freue ich mich noch mit grauen Haaren ein Jüngling zu sein.

7.

Hellmuth sagte bei einer neuen Zusammenkunft:

„Das nächste Stück, dem wir unsere Aufmerksamkeit schenken wollen ist: „Was ihr wollt," ein Lustspiel. Ehe ich ein Wort darüber sage, sehen wir uns an, was die Shakespearomanie darüber denkt. Ich finde da folgende Sätze:

„„Was ihr wollt," das heiterste und sinnigste Erzeugniß der komischen Muse Shakespeare's."

„Dieses vom frischesten Lebensmuthe übersprudelnde Lustspiel."

„Die gesunde unverwüstliche Laune, welche das Ganze

durchweht und die dieſes Luſtſpiel von jeher in England und Deutſchland ſo populär gemacht hat."

(Dazu möchte ich bemerken, daß dieſes Stück in Deutſchland ziemlich unbekannt iſt. Wo man verſucht hat, es auf die Bühne zu bringen, iſt es raſch wieder verſchwunden. In Berlin machte man 1812 dieſen Verſuch und das Stück wurde ausgeziſcht. Selbſt eine Bearbeitung von Deinhardſtein in drei Akten hat keinen Eingang gefunden.)

„Das Stück beſteht wie kein anderes die gefährliche Probe des deklamatoriſchen, vom Spiel nicht unterſtützten Vortrags, während es an Zweckmäßigkeit für die Bühne mit den allerbeſten wetteifert. Während eine Reihe von tief angelegten, meiſterhaft durchgeführten Charakterbildern den Menſchenkenner entzücken und dem denkenden Künſtler die lohnendſten Aufgaben bieten, hat der Dichter es verſtanden, alle zum Theil ſchroffen Gegenſätze durch eine heitere, milde poetiſche Beleuchtung zu verſöhnen und dieſem meiſterhaften Gemälde menſchlicher Schwäche und Verirrung alles Verſtimmende und Verletzende zu nehmen."

„Durchſichtig und klar, wie der geſchliffene fehlerloſe Brillant entzückt dieß Meiſterſtück der komiſchen Muſe den unbefangenen Leſer, wie den tief eindringenden Kenner."

„Auf einem einfachen Grunde errichtete Shakeſpeare nun das zierliche, anmuthige Gebäude ſeines trefflichſten Luſtſpiels, indem er durch die vollendetſte Motivirung und eine ſelten reiche Charakteriſtik die Aufmerkſamkeit von den äußern Vorgängen auf das innere Leben der Handlung concentrirt und durch eine mächtige Einheit des Intereſſes dem Ganzen die wahre dramatiſche Seele einzuhauchen verſtand."

Sie ſehen, die Shakeſpearomanie nimmt den Mund

gehörig voll. Sehen wir, ob sie ein Recht dazu hatte. Das fragliche Stück ist nach einer alten italienischen Novelle gemacht und hat deßhalb, wie alle diese Novellen, einen seltsamen abenteuerlichen Zuschnitt. Die handelnden Personen zerfallen in zwei Gruppen, die eine sammelt sich um den Herzog Orsino, die andere bilden die Hausgenossen der Gräfin Olivia. Die Handlungen beider Gruppen, so weit überhaupt von einer Handlung die Rede sein kann, laufen neben einander her, berühren sich ein paarmal leicht, greifen aber nicht entschieden in einander. Darum zerfällt das Stück gewissermaßen in zwei Theile, was mir wie ein Grundfehler der Composition vorkommt.

Die Handlung der ersten Gruppe ist folgende: Orsino, Herzog von Illyrien ist sterblich verliebt in Gräfin Olivia, eine reiche Erbin. Seine Liebe wird nicht erhört und er ist darüber sehr mißgestimmt. Da begibt es sich, daß in der Nähe ein Schiff zu Grunde geht. Auf diesem Schiffe befand sich ein Zwillingspaar, Bruder und Schwester. Das Mädchen, Viola, gewinnt auf einem Boote das Land. Sie glaubt ihren Bruder ertrunken und da sie hülflos in der Welt steht, beschließt sie, Männerkleider anzulegen und als Hämmling beim Herzog Orsino Dienste zu suchen. Das gelingt ihr, sie wird als Page angenommen und verliebt sich sogleich in den Herzog. Dieser aber meint, sie als Liebesboten zu brauchen und sendet sie als solchen zu Olivia. Diese weist die Liebesanträge des Herzogs zurück, verliebt sich aber in den Boten, der sich Cesario nennt und gibt ihm das etwas zudringlich, wenigstens sehr unzweideutig zu verstehen. Der verkleidete Cesario, d. h. Viola, kann aber natürlich auf die Liebesanträge eines andern Mädchens nicht eingehen. Die Botschaften des Herzogs und das

Liebesschmachten Olivia's wiederholen sich ein paarmal. Mittlerweile kommt nun auch Sebastian, der Bruder Viola's, an, der nicht ertrunken, sondern auch gerettet ist. Er trifft mit Olivia zusammen, die ihn für seine Schwester Cesario-Viola hält, er geht auf ihre Liebesfreundlichkeit augenblicklich ein, Olivia hat flugs einen Priester zur Hand und läßt sich mit ihm trauen. Im letzten Akte kommt der Herzog mit Viola, mit einiger Mühe erkennen sich die Geschwister, und da der Herzog Olivia nicht mehr haben kann, nimmt er Viola. — Das ist der Inhalt des Stückes. Ueber den Bau desselben will ich nicht viel sagen. Die Leute kommen und gehen in neunzehn Scenen oder Verwandlungen hin und her, so daß eine Art von Verwicklung entsteht. Eine Scene folgt auf die andere, nicht aus der andern. Einen Hauptfehler des Baues muß ich aber doch rügen. Die ganze Handlung des Stückes kann bequem in zwei bis drei Tagen sich abspielen, ja sie kann streng genommen gar nicht länger dauern. Trotz dem gibt der Dichter die Zeit der Handlung auf drei Monate an. Mir ist für diese Ausdehnung kein Grund denkbar.

Reinhold. Und Sie wollen ein Ausleger sein. Es ist doch ein Grund dafür zu finden. Als sich Bruder und Schwester, Viola und Sebastian, wiedersehen, erkennen sie sich nicht. Sie sind Zwillinge, einander täuschend ähnlich, lieben sich zärtlich, allein sie erkennen sich nicht. Bei Sebastian ist ein Schein von Möglichkeit vorhanden, denn seine Schwester trägt Männerkleider. Bei Viola ist aber das Nichterkennen ihres Bruders ganz undenkbar, denn er trägt sogar dieselben Kleider, die er ehemals trug. Ja die Männerkleider, die sie trägt, sind in Schnitt und Farbe dieselben wie die seinigen, Viola hat sie aus Liebe nach-

geahmt. Und diese Kleider sollen ihm nicht auffallen? Der Dichter legt also zwischen das Wiedersehen der Geschwister einen Zeitraum von drei Monaten, in welchen sich dieselben so entfremdet sein sollen, daß sie sich nicht auf den ersten Blick erkennen. Einen andern Grund für diese drei Monate, weiß ich nicht zu finden. Wir wissen ja, daß der Dichter für die Oekonomie mit Zeit und Raum keinen Sinn hatte. Er überlegt dabei nicht, daß dieses Nichterkennen gar keinen dramatischen Grund hat, daß er im Gegentheil ein schiefes Licht auf die Liebe der Zwillinge wirft. Aber Ueberlegung scheint ihm zuweilen zu fehlen. Viola, unter dem Namen Cesario hat sich bei den Herzog als Hämmling verdungen und doch fragt der Herzog diese Viola-Cesario ganz ernsthaft ob er nicht liebe und heirathen wolle. Ein Hämmling! Eine solche Unüberlegtheit ist allerdings etwas stark. Fahren Sie fort.

Hellmuth. Ich möchte nun fragen ob diese Entwicklung von Liebesverhältnisse eine Spur von Interesse und Wahrscheinlichkeit hat. Olivia liebt Viola-Cesario. Sie sieht Sebastian, hält diesen für Viola-Cesario, läßt sich flugs mit ihm trauen, und ist zufrieden und glücklich. Ist das möglich? Hat sie denn in Viola-Cesario nur das Aeußere geliebt? Hat deren Liebenswürdigkeit, deren Witz und Geist nicht auch zur Liebe beigetragen? Es scheint nicht so. Sebastian sieht aus wie Viola-Cesario, darum liebt sie ihn. Diese nur auf Aeußerlichkeit gegründete Liebe mag vorkommen, allein sie ist die am tiefsten stehende, wir wollen doch noch eine Zuthat von Geist und Gemüth zu den Ursachen der Liebe haben, wenigstens in der Poesie. Ebenso ist das plötzliche Umspringen des Herzogs geradezu widerlich. Vier Akte hindurch, also Monate lang liebt er im höchsten

Grade Olivia, und da er erfährt, Cesario sei eigentlich ein Mädchen, nimmt er ohne weiteres diese. Mir scheint die Entwicklung der Liebesverhältnisse kann uns nur unangenehm berühren, sie muß uns im besten Falle kalt lassen. — Nun ein Wort über die Charaktere. Der liebeskranke, schmachtende Herzog ist — langweilig und uninteressant, das Schlimmste, was man von einer dichterischen Figur sagen kann. Er schmachtet in den bekannten langathmigen Redensarten. Als sie ihn zur Hirschjagd auffordern, sagt er:

„O da zuerst mein Aug' Olivien sah,
Schien mir die Luft durch ihren Hauch gereinigt,
Den Augenblick werd' ich zu einem Hirsch,
Und die Begierden, wie ergrimmte Hunde,
Verfolgen mich seitdem."

Ist denn in diesem Bilde nur ein Funken von Verstand. Doch über den Charakter des Herzogs wollen wir die Shakespearomanie selbst hören. „Das Benehmen des Herzogs ist durchaus nicht das eines Mannes, welcher ein hohes Ziel ernstlich verfolgt. Allen, die hören wollen, seufzt er von seinem Liebesunglück die Ohren voll. Solcher Redseligkeit ist doch eine Grenze gesteckt, welche der Herzog weit überschreitet." So urtheilt die Shakespearomanie über den Herzog. Ich habe ihn langweilig genannt, das ist noch nichts gegen dieses Urtheil. Und doch findet die Shakespearomanie in diesem Stücke tief angelegte und meisterhaft durchgeführte Charakterbilder. In welche Tiefe man steigen muß, um einen solchen Schmachtlappen wie diesen Herzog zu zeichnen, weiß ich nicht.

Neben dem Herzoge steht Olivia. Sie ist ein sinnliches verliebtes Mädchen, die rasch auf ihr Ziel losgeht und bei

dem leiſeſten Zeichen von Sebaſtians Willfährigkeit flugs einen Prieſter holen läßt, um „die Sache feſt zu machen.“ Ich finde keinen Tadel an dieſem Charakter, aber zum Entzücken kann ſie vielleicht ihren Sebaſtian bringen, den Zuſchauer ſchwerlich. Von tiefer Anlage und meiſterhafter Durchführung kann ich bei dieſem Charakter nichts finden. Die Shakeſpearomanie iſt nun begeiſtert von dem Zwillingspaare Sebaſtian und Viola.

Sebaſtian iſt ein friſcher, kecker Junge, der zugreift, wo ſich ihm etwas bietet, ſeien es Degenſtiche oder die Liebe eines hübſchen Mädchens. Das iſt gefällig, aber Sebaſtian iſt im Stücke eine Nebenrolle, er hat nur vierundachtzig Verſe zu ſprechen, da läßt ſich ein Charakter nicht beſonders ausmalen. Alſo tiefe Anlage und meiſterhafte Durchführung iſt auch hier nicht zu entdecken. Wir kommen zur Viola. Das iſt eine ſehr gefällige Erſcheinung an der ich nicht das geringſte ausſetzen will. Aber bis zum Entzücken kann ſie mein Wohlgefallen nicht ſteigern, ſchon darum nicht, weil ſie den flachen, langweiligen Herzog liebt. Will aber die Shakeſpearomanie entzückt ſein, ſo habe ich nichts dagegen, de gustibus non est disputandum. Die übrigen Perſonen von dieſer Seite des Stückes ſind Beiläufer, recht flaue Rollen.

Ich komme nun zu der zweiten Gruppe des Stücks, vielleicht finden wir hier die tief angelegten Charaktere mit meiſterhafter Durchführung. Da ſind zunächſt Junker Tobias von Rülps, Olivia's Oheim, und Junker Chriſtoph von Bleichenwang.

Dieſe beiden Burſchen ſind ein paar ſehr gemeine Trunkenbolde. Wenn ſie auftreten, weiß man nie ob ſie ſich im Anfange eines neuen Rauſches befinden, oder im

Katzenjammer eines halb ausgeschlafenen. Dabei sind sie dumm und feig — und entbehren jede Spur von gesellschaftlicher Sitte. Junker Tobias kommt auf die Bühne. Es stößt ihm auf und er sagt: „Hol' der Henker die Häringe." Dieser Tobias, Oheim der Olivia, wohnt bei ihr und muß sich durch die Dienerschaft sagen lassen: wenn er nicht zu rechter Zeit nach Hause käme, möchte er lieber umziehen. Ob diese beiden Burschen die Säulen des zierlichen und anmuthigen Gebäudes dieses trefflichsten Lustspiels sind? Hören wir was die Shakespearomanie selbst über diese beiden Burschen, die Hauptpersonen der zweiten Gruppe sagt: „Junker Christoph von Bleichenwang gehört augenscheinlich in den Kreis der gemeinen Naturen, welche Shakespeare hier der gebildeten Gesellschaft entgegensetzt. Er ist der unzurechnungsfähigste Lump auf Freiersfüßen, die albernste Carricatur, welche impotente Gelüsten und schelmische Rathgeber je aus einem stillen und gefräßigen Dummkopfe machten." Ich bitte zu bemerken, daß ich diese Worte aus der Shakespearomanie abgeschrieben habe, ich selbst würde sie mir nicht erlauben.

Den zweiten Trunkenbold, Junker Tobias, schildert die Shakespearomanie folgendermaßen: „Er ist ein ins Grobe gearbeiteter Falstaff. Die plumpe Unverschämtheit, die Poesie des Rülpsens und die Kraftsprache des betrunkenen Lallens muß bei ihm die Stelle des Witzes vertreten." Ich bemerke wiederum, daß ich diese Worte aus der Shakespearomanie abgeschrieben habe; ich habe im Rülpsen noch niemals Poesie gefunden. Hat nun vielleicht die Shakespearomanie in diesen beiden betrunkenen Schweinigeln die „tief angelegten und meisterhaft durchgeführten Charaktere" gefunden?

Doch sehen wir einmal was diese beiden Biedermänner denn thun, d. h. sehen wir uns nach der Handlung in der zweiten Gruppe um. Diese besteht einfach darin, daß ein Haushofmeister, Malvolio, auf ziemlich grobe Art gefoppt und gehänselt wird. Dabei helfen noch einige Personen, ein schnippisches Kammermädchen, der Narr und ein Diener Fabio. Das Kammermädchen, Marie, ist eine ganz gefällige Rolle, die eigentlich für die schlechte Gesellschaft zu gut ist. Indessen ist sie eine echte Tochter Eva's, denn am Schlusse erfahren wir ganz beiläufig, daß sie den Junker Tobias dahin gebracht hat, sie zu heirathen. Welche sittliche Nebengedanken die Shakespearomanie hier ihrem Dichter unterlegt, vernehmen Sie aus folgendem Satze: „Wir fürchten: aus der trunksüchtigen Larve des trunksüchtigen Junkers wird sich eines Morgens der gekrönte Hirschkäfer eines zahmen Ehemanns gar stattlich entwickeln." Ich würde nie gewagt haben, dem Dichter eine solche Infamie unterzulegen. Armer Shakespeare, was mußt du dir gefallen lassen!

Der Narr ist ein ganz gesunder Bursche. Er ist ein Narr von Beruf. Wir kennen diesen Beruf nicht mehr, aber zu Shakespeare's Zeiten gab es Menschen, welche an Höfen, vornehmen Häusern oder auch sonstwo die Rolle des Lustigmachers spielten. Shakespeare war mehr als berechtigt diese Clowns in seine Stücke aufzunehmen, denn sie nahmen in der damaligen Gesellschaft eine bestimmte Stelle ein. So ist der Narr in unserem Stücke eine gar nicht ungefällige Figur. Allerdings besteht seine Lustigmacherei nur in Wortspielerei, Wortklauberei, Witzhascherei, Aufsuchungen von Antithesen, allein sie kann auch füglich aus nichts anderem bestehen, und wenn Shakespeare die Wort-

spielerei nur seinen Narren in den Mund legte, könnte man nichts dagegen haben. Diese Leute verbinden sich also um den Malvolio zu foppen. Sie machen ihm durch einen falschen Brief glauben, Olivia sei in ihn verliebt. Malvolio ist ein mürrischer Strohkopf, geht darauf ein, benimmt sich geckenhaft, wird dann als toll behandelt und eingesperrt, u. s. w. Die Shakespearomanie will in diesem Malvolio das Bild eines pietistischen Puritaners sehen. Wenn das Shakespeare's Absicht war, so ist er nicht klar genug mit der Sprache herausgegangen, der unbefangene Leser kommt nicht auf diesen Gedanken. Bemerken will ich nur, daß eine bloße Fopperei niemals die Handlung eines Dramas bilden darf. Das Lustspiel stand auf der niedrigsten Stufe, als sich das Publikum mit Foppereien begnügte.

Ich kann nun an den Charakteren dieser zweiten Gruppe keine tiefe Anlage und meisterhafte Ausführung von Charakteren finden.

Die Entwicklung im letzten Akt erscheint mir ziemlich ungeschickt. Es haben sich in dem Stücke mancherlei Fäden gekreuzt, es ist Verwicklung dagewesen, die gelöst werden muß. Diese Lösung geschieht nun dadurch, daß jede Person auseinandersetzt, wie sie in die Verwicklung gekommen ist, kurz es wird immer erzählt, was wir schon im Laufe der ersten vier Akte gesehen haben. Zum Schlusse singt der Narr ein Lied. Von einer geistreichen Wendung, die den Knoten rasch und geschickt löst, ist keine Rede.

Die überschwänglichen Lobpreisungen der Shakespearomanie über dieses Stück habe ich also nichts weniger als bestätigt gefunden. Am wenigsten ist das Stück zierlich und anmuthig. Die Urtheile der Shakespearomanie über die Trunkenbolde bestätigen, daß diese Figuren aus dem Gröbsten

zugehauen sind. Offenbar soll die zweite Gruppe die komische Seite des Stücks darstellen, aber ich weiß nicht ob man diese Charaktere, die doch viel Abstoßendes haben, komisch nennen kann.

Reinhold. Nein weil man nicht über sie lacht, weil man sie höchstens verlacht. Wir haben hier das erste Lustspiel Shakespeare's vor uns und ich möchte über das Lustspiel überhaupt Ihnen ein paar Worte sagen. Es bestehen über das was das Lustspiel soll, Ansichten und Vorurtheile, die oft seltsam, fast unbegreiflich sind und die man bei den ausgezeichnetsten Männern findet. Das erste dieser Vorurtheile heißt: das Lustspiel soll die Narrheiten geißeln und dadurch bessern, das zweite: das Lustspiel soll Lachen erregen.

Wenn das erste Vorurtheil richtig wäre, so striche man das Lustspiel geradezu aus dem Reiche der Dichtung weg. Die Thorheiten und Narrheiten der Menschen zu geißeln ist Aufgabe der Satyre. Satyre aber gehört gar nicht oder nur sehr bedingt in das Reich der Dichtung. Das Lustspiel kann allerdings die Satyre als Mittel gebrauchen, nie aber kann diese der Zweck desselben sein. Die Schwächen, Gewohnheiten, Schrullen, Verkehrtheiten der Menschen sind an sich oft komisch, anderntheils geben sie oft zu komischen Verwicklungen Anlaß. Sie zu bearbeiten ist daher ein ergiebiges Feld für das Lustspiel. Und dabei kann es allerdings satyrisch werden. Doch muß diese Satyre sich hüten zu weit zu gehen, sie muß nicht zu Bitterkeit führen, sie darf nicht zur bloßen Tendenz werden, sie darf nicht aus dem heitern Reich der Dichtung herausführen. Für die Motivirung dieser Vorurtheile beruft man sich oft auf Aristophanes. Allein man bedenkt nicht, daß Aristophanes gar keine

Luſtſpiele geſchrieben hat, ſondern Komödien, und daß dieſe eben Satyren in dramatiſcher Form waren und ſein ſollten. Das ſpätere griechiſche Luſtſpiel iſt weit von dieſen Komödien verſchieden und iſt der Vorgänger unſeres Luſtſpiels.

Das zweite Vorurtheil verlangt: das Luſtſpiel ſolle Lachen erregen. Das iſt zu viel. Wenn die Tragödie ernſte Vorgänge behandelt, die ſtarken und heftigen Leidenſchaften der Menſchen und einen ernſten Ausgang hat, während das Schauſpiel daſſelbe thut, nur mit einem verſöhnenden Ausgange, behandelt das Luſtſpiel die heiteren Vorgänge des Lebens, es meidet die tiefen Leidenſchaften und nimmt dafür die Schwächen der Menſchen, und es führt uns zu einem heiteren Ausgange, der eine Reihe von Vorgängen und Verwicklungen befriedigend abſchließt. Demnach genügt das Luſtſpiel ſeinem Zwecke ſchon, wenn es Heiterkeit, heitere Befriedigung hervorruft. Dieſe bekundet ſich in gehobener Stimmung der Zuſchauer, die ſich im Lächeln äußert. Eins unſerer beſten Luſtſpiele, Donna Diana, wird niemals Lachen hervorrufen. Auch Minna von Barnhelm, ſo heiter es iſt, wird eigentliches Lachen nie bewirken. Thut das ein Luſtſpiel aber doch, iſt es ſo drollig und komiſch, daß die Zuſchauer oft in Lachen ausbrechen, daß dieſes Lachen oft das ganze Stück hindurch wieder kehrt, ei ſo iſt das vortrefflich. Sie ſehen, daß das Luſtſpiel ſich von der Tragödie genau ſo ſcheidet wie die Genremalerei von der Hiſtorienmalerei. Sie ſehen auch daraus, auf welche Stoffe das Luſtſpiel angewieſen iſt, auf Begebenheiten aus dem wirklichen lebendigen Leben, auf Menſchen im geſelligen Verkehr, auf die tauſendfältigen Schattirungen der Charaktere, die ſich aus dieſem Verkehre herausheben. Staatliche, hiſtoriſche, allgemeine Stoffe für die Tragödie, geſellige Stoffe für das

Luſtſpiel. Deßhalb halte ich namentlich die Geſchichte ungeeignet für das Luſtſpiel. Allerdings können Sie hiſtoriſche Genrebilder machen, allein das ſind noch keine hiſtoriſchen Dramen, indem es ſich um das Wohl und Wehe von Staaten und Völkern handelt. Ich kenne nur ein wirklich hiſtoriſches Luſtſpiel, das Glas Waſſer von Scribe. Verwicklung, Handlung, Charakterzeichnung, Dialog ſind in dieſem Stücke vortrefflich, allein man darf nicht weiter denken. Wirft man einen Blick über das Stück hinaus, ſo ſieht man auf das Schlachtfeld von Malplaquet, auf tauſend Todte und Verwundete, auf Mord und Brand — und da iſt es mit dem Luſtſpiel aus. Der ernſte Hintergrund der Geſchichte paßt nicht für das Luſtſpiel.

Ich komme wieder auf das Lachen im Luſtſpiel zurück. Machen wir uns klar, worüber wir lachen. Namentlich über drei Dinge, über Witz, über komiſche Situationen, über drollige Perſönlichkeiten.

Das Lachen über Witz, über drollige Einfälle, über Gegenſätze, über ſehr dumme Aeußerungen, über Wortſpiele u. dgl. iſt recht hübſch, es läßt aber gar nichts zurück. Faſſen wir alles das neben dem Namen Wortwitz zuſammen, ſo darf derſelbe nicht übertrieben werden, er muß wie zufällig erſcheinen, muß nicht wie geſucht ausſehen. Dieſes Suchen und Haſchen nach Wortwitz iſt der Shakeſpeare'ſchen Zeit eigen und Shakeſpeare ſelbſt hat dieſe Eigenthümlichkeit in hohem Grade. Allein dieſes Haſchen nach Wortwitz thut der Charakteriſtik entſchieden ſchaden. Es gibt Leute, die dieſen Wortwitz beſitzen, man nennt ſie auch Witzbolde oder Witzköpfe. Bringt ein Dichter einen ſolchen Witzkopf auf die Bühne und ſtattet ihn mit einer Fülle von guten Einfällen aus, ſo wird er eine gefällige und zugleich

charakteristische Figur schaffen, denn der Witz ist ja eben seine Charaktereigenthümlichkeit. Wenn aber alle Personen witzig sein wollen, so verwischt sich die Charakteristik. Wir sehen das auch in diesem Stücke. Der Narr ist ein Witzbold, es ist sein Beruf das zu sein, nach Wortwitz u. dgl. zu haschen ist gleichsam sein Handwerk. Wenn aber Olivia, die feine, vornehme Dame sich mit dem Narren in ein Witzgefecht einläßt, berührt uns das unangenehm, sie tritt aus der Haltung heraus, die wir von ihr erwarten, und so verliert ihre Rolle an Einheit.

Zweitens lachen wir über komische Situationen. Dahin gehören Verlegenheiten, Mißverständnisse, Streitigkeiten unter falschen Voraussetzungen u. s. w. Diese Situationen betrachte ich als das Hauptfeld namentlich der Lachen erregenden Lustspiele. In diese Situationen können die ernsthaftesten und würdigsten Personen gerathen, sowie die heitersten und komischsten. Diese Situationen herbeizuführen ist die Aufgabe der Verwicklung, sie nach allen Seiten hin befriedigend heiter aufzulösen, ist die Aufgabe des Baues des Stückes. Ein guter Bau ist für das Lustspiel ebenso wichtig, als für die Tragödie und darum gehört das Lustspiel zur Dichtung, es darf nicht als bloße Satyre aufgefaßt werden.

Drittens lachen wir über Persönlichkeiten, über komische Figuren, über drollige Käuze, über Menschen, die in ihrem Benehmen, ihren Manieren etwas Auffallendes, Gesuchtes haben. Will nun ein Dichter solche komische Persönlichkeiten zeichnen, so läuft er Gefahr, bloß lächerliche Figuren zu schaffen und über diese lachen wir nicht, wir verlachen sie, und damit ist der Zweck verfehlt.

Der Unterschied zwischen lächerlich und komisch wird meistens nicht genug beachtet. Selbst Lessing braucht oft das

Wort lächerlich, wo er komisch meint. Der Unterschied liegt darin, daß bei dem Lachen über das Lächerliche immer Hohn beigemischt ist, bei dem Lachen über das Komische fehlt der Hohn.

Lessing sagt auch über diesen Punkt sehr wahr und richtig: „Lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. Der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt, wer er ist und das Lachen, welches aus der Situation entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das Geringste.“ Diese Stelle ist sehr wichtig. Wir sollen nicht verlachen. Will der Dichter also komische Personen zeichnen, so muß er ihnen immer einen sympathischen Zug geben. Wir wollen über ihn lachen, weil er komisch, nicht weil er lächerlich ist. Dieser Unterschied ist genau festzuhalten. Wenn man über die Menschen lachen will, muß man sie lieben, sonst ist das Lachen Hohn. Ich führe Ihnen z. B. einige komische Scenen Lessings an. Da ist der Just in Minna von Barnhelm, ein grober, mürrischer Mensch, der sehr unangenehm wäre, wenn er nicht den sympathischen Zug der aufopferndsten Liebe und Treue zu seinem Herrn hätte. Durch diesen Zug wird er komisch, wir lachen über den Murrkopf, und doch drängt sich eine Thräne aus unserem Auge. Da ist der Wachtmeister, komisch in seiner soldatischen Haltung, seinen soldatischen Manieren, aber liebenswürdig in seiner Herzensgüte. Da ist der Derwisch im Nathan, komisch in seiner rücksichtslosen Hastigkeit, aber liebenswürdig durch seine vorurtheilsfreien menschlichen Ansichten. Ich halte daran fest: komische Charaktere müssen immer eine Seite haben, die uns anheimelt. Ich verweise

Sie auf manchen urkomischen Kauz in den Stücken von Raimund, wir lachen aus vollem Herzen über diese Rollen, — und sind ihnen doch gut, weil ihre gemüthliche Seite uns wohlthut. Festzuhalten ist dabei, daß die komischen Situationen sich immer aus den Charakteren entwickeln müssen und daß Charakterzeichnung im Lustspiel eben so große Bedeutung hat, wie im ernsten Drama.

Betrachte ich nun nach diesen Grundsätzen die komisch sein sollenden Hauptrollen in „Was ihr wollt," so sind sie nicht komisch, sondern nur lächerlich, ja sogar verächtlich. Die Shakespearomanie hat ja selbst das schärfste Verdammungsurtheil über sie gegeben. Das Verächtliche aber ist nicht mehr Gegenstand der Kunst. Von den Junkern Tobias, dem rülpsenden, und Christoph, dem dummen und feigen, wendet ein feiner Geschmack sich beleidigt ab, ein gröberer Geschmack „mit gestählten Nerven" lacht über sie, d. h. er verlacht sie.

Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten.

Hellmuth. Wir kommen nun zu einem sehr seltsamen Stücke Shakespeare's: „Der Sturm." Die Shakespearomanie ist natürlich auch hier entzückt. Sie sagt wörtlich: „Es kann kein Zweifel sein, daß Shakespeare der universellste Genius war, der je lebte. Für Tragödie, Komödie, Historie, Pastorale, Pastoralkomödie, Historico pastorale, für untheilbare Darstellung und fortgehendes Gedicht ist er der einzige Mann. Er hat nicht allein dieselbe unbeschränkte Macht über unser Lachen und Weinen, über alle Hülfsmittel der Leidenschaft, des Witzes, der Gedanken, der Beobachtung; er besitzt auch das unbegrenzte Gebiet phantasievoller Erfin-

dung schrecklicher oder ergötzlicher Art, dieselbe Einsicht in die Welt der Einbildung, wie in die reale Welt, und über allem herrscht dieselbe Wahrheit des Charakters und der Natur und derselbe Geist der Menschlichkeit."

Sie sehen, schüchtern ist die Shakespearomanie nicht. Schade, daß die Welt schon vor Shakespeare erschaffen worden, seine Verehrer würden ihn sonst sicher zum Schöpfer machen. Eine Art von Demiurgos ist er ihnen schon.

Aus dem Geschmetter obiger Posaunenstöße will ich nur einen hervorheben. „Er besitzt auch das unbegrenzte Gebiet phantasievoller Erfindung." Und das sagen dieselben Leute, die uns mit dem größten Fleiße nachweisen, aus welchen Quellen der Dichter geschöpft hat, wie er fast überall nur Bearbeiter gewesen ist, wie er, nach ihrem eigenen Ausspruch, „die Erfindung verschmäht hat." Es scheint, daß die Shakespearomanie auf jeder Seite vergißt, was sie auf der vorhergehenden geschrieben hat. — Was nun das Stück betrifft, so glaube ich: wenn jemand dasselbe heute schriebe, er würde weder einen Verleger dafür finden, noch es auf irgend einer Bühne zur Darstellung bringen. Und doch ist es in den letzten Jahren mehrfach gegeben worden.

Reinhold. Das hat seinen eigenen Grund.

Hellmuth. Welchen?

Reinhold. Die erste Scene spielt auf einem untergehenden Schiffe. Das war für die Bühne nicht darstellbar. Seitdem aber Meyerbeer in der Afrikanerin auch eine Scene auf einem untergehenden Schiffe gebracht hat, haben viele Bühnen sich diese Decoration machen lassen. Um diese auch anderwärts zu benutzen, hat man es auch mit Shakespeare's Sturm versucht, allerdings ohne jeglichen Erfolg.

Hellmuth. Ich will mich nicht sehr breit über dieses

Stück auslassen; trotz des Entzückens der Shakespearomanie finde ich in demselben auch nicht das Geringste, was mir gefällt. Eine eigentliche Handlung ist nicht darin, ich kann sie wohl bei Ihnen als bekannt voraussetzen. Die erste Scene also, wo das Schiff untergeht, halte ich für undarstellbar, selbst in der Afrikanerin. Ueberhaupt soll der Dichter für Darsteller schreiben, nicht für den Maschinisten.

Der Maschinist kann nur theatralische Wirkungen hervorbringen. Ich bin kein Feind derselben, ich sehe sie sehr gern, aber nur da, wo sie hingehören, im Ballet, auch zum Theil in der Oper.

Das Stück beginnt auf dem von Wellen und Sturm gepeitschten Schiffe. Ich könnte hier rügen, daß man auf einem solchen Schiffe überhaupt nicht sprechen kann, sondern sich höchstens durch Schreien verständlich machen, daß es eine Thorheit der ärgsten Art ist, wenn die Passagiere des Schiffes die Seeleute, von deren gutem Willen und tüchtiger Arbeit ihr Leben abhängt, auf die gemeinste Art ausschimpfen; doch wenn ich alle solche Kleinigkeiten rügen wollte, käme ich nie zu Ende.

In der zweiten Scene tritt uns nun Prospero entgegen mit Miranda, seiner Tochter. Er erzählt dieser, wer er eigentlich sei, denn sie hat keine Ahnung davon. Ich muß gestehen, daß ich etwas Erbärmlicheres von einer dichterischen Erzählung noch nicht gelesen habe. Was er zu erzählen hat, ist folgendes. Er war ehedem Herzog von Mailand, kümmerte sich aber nicht um die Regierung, sondern trieb magische Studien. Dieß benutzte sein Bruder, vertrieb ihn, setzte ihn auf einem alten Boote mit Miranda, seiner sehr jungen Tochter, auf der See aus; das Boot gelangte glücklich an das Ufer einer unbewohnten Insel, und hier lebt er nun

seit zwölf Jahren in der Verbannung. Das Ganze läßt sich in zwölf Zeilen erzählen, Prospero braucht dazu hundertachtundfünfzig Verse.

Reinhold. Und er kommt nicht einmal zu einer Erzählung, sondern nur zu einem Bericht.

Oswald. Was meinen Sie damit?

Reinhold. Um etwas mitzutheilen, bedient man sich des Berichtes, der Erzählung, der Beschreibung, der Schilderung.

Der Bericht theilt möglichst kurz und prägnant mit, daß etwas geschehen sei. Die Erzählung theilt mit, wie etwas geschehen sei. Sie führt die Art und Weise aus, die nähern Umstände, die Beweggründe, die bei einem Ereignisse, einer Handlung stattgefunden haben. Die Erzählung bedient sich dabei der Beschreibung von äußern Verhältnissen, des Ortes u. s. w. Darin muß sie sehr sparsam sein, wie Lessing im Laokoon so scharfsinnig nachgewiesen hat. Wird die Erzählung sehr lebendig, geht sie in die einzelnen Momente der Vorgänge ein, so steigert sie sich zur Schilderung. Sie braucht das Präsens statt des Imperfectums, sie führt die Personen redend ein und wird beinahe dramatisch, sie stellt uns die Vorgänge mit den lebhaftesten Farben dar. Ein Roman, eine Novelle ist gemischt aus Bericht und Erzählung und Schilderung. Die Thatsachen und Verhältnisse, die zum Grunde liegen, werden berichtet, dann werden einzelne Scenen erzählt, auch geschildert. Tritt dann ein Zeitraum zwischen die Begebenheit, so wird, was in diesem Zeitraume geschehen ist, wieder berichtet und so wechselt die Darstellungsweise. In längern Dramen muß der Dichter oft die Erzählung anwenden, um den ganzen Stoff dem Zuhörer klar zu machen. Solche Erzählungen müssen sehr anschaulich und

lebendig sein und sich oft der Schilderung bedienen. Solche Erzählungen im Stücke haben wir im Deutschen sehr viele und namentlich ist Schiller Meister in denselben. Ich erinnere Sie an die Erzählung Mortimers, Wallensteins, Tells, der Jungfrau von Orleans, des Raoul, der Isabella, des Manuel, des Cesar u. a. m. Auch Goethe's Erzählung der Iphigenia, Nathans Erzählung von den Ringen bei Lessing möchte ich hier erwähnen.

Hellmuth. Von der Schönheit dieser Erzählungen ist bei der Prospero's keine Spur zu finden. Ueberhaupt hat Shakespeare in dieser Art nichts geleistet. Prospero erhebt sich nie zur Erzählung oder Schilderung, soviel ihm Gelegenheit dazu gegeben war. Wie lebhaft hätte er die Nacht schildern können, wo er aus dem Palaste vertrieben worden, die Noth und die Schrecken der Fahrt auf dem lecken Boote u. s. w. Nichts von alle dem. Er berichtet eine Menge von Nebenumständen, die Miranda nicht versteht, und die uns sehr gleichgültig sind, die aber den Bericht unklar und verworren machen. Er scheint das auch selbst zu fühlen, denn er fragt dreimal die zuhörende Miranda, ob sie auch aufpasse und zum Schlusse ist die auch glücklich eingeschlafen. Hat sich der Dichter selbst mit diesem Einschlafen ironisiren wollen?

Doch nicht bloß die Form, auch der Inhalt der Erzählung gibt zu manchen Bedenken Anlaß. Prospero war Fürst des Landes, hat sich aber um die Regierung nicht gekümmert, hat also seine Pflichten nicht erfüllt. Wenn er verjagt wurde, ist ihm nur recht geschehen. Und doch spricht er immer, als sei ein großes Verbrechen an ihm verübt worden. Des Dichters alte Schrulle, Prospero war ein legitimer Fürst!

Prospero ist ein mächtiger Zauberer. Wie kommt es denn, daß er von dem Anschlag gegen ihn nichts gemerkt, ihn nicht vereitelt hat?

Oswald. Er hat seine Zaubermacht erst auf der Insel gewonnen.

Hellmuth. Vielleicht vervollständigt, aber mitgebracht hat er schon viele Zauberkunde, denn er hat bei der Ankunft auf der Insel sogleich den Luftgeist Ariel befreit und ihn zu seinem Dienste gezwungen. Und jetzt hat er die Macht, einen Sturm zu erregen, ganze Schaaren von Geistern stehen ihm zu Dienste, und er hätte nicht die Macht, in sein Vaterland zurückzukehren? Das paßt ja nicht zusammen.

Doch ich will diese Seite nicht weiter verfolgen. Dieser Prospero ist ein herzlich langweiliger Gesell, der immer in salbungsvollen Redensarten spricht und entschieden an einen Nachmittagsprediger erinnert.

Neben ihm steht Miranda, seine Tochter von fünfzehn Jahren. Diese Miranda ist das Entzücken der Shakespearomanie. Sie ist eine „paradiesische Unschuld" von kindlicher Reinheit. Und doch begegnen wir gleich im Anfange folgenden Worten in ihrem Munde:

„Ich sündigte, wenn ich von eurer Mutter
Nicht würdig dächte; mancher edle Schooß
Trug schlechte Söhne schon."

Diese Worte verrathen eine genaue Kenntniß von der Erzeugung des Menschen. Zur echten jungfräulichen Unschuld gehört aber in diesem Punkte Unerfahrenheit, ja eine gewisse Unkenntniß. Und wie kommt dieß Mädchen zu dieser Kenntniß, die als dreijähriges Kind auf diese Insel kam, die nie einen Mann gesehen außer ihrem Vater, nie ein

Weib als sich selbst? Hat ihr Prospero etwa physiologische Vorlesungen gehalten!

Miranda lernt Ferdinand kennen, einen der Schiffbrüchigen, und verliebt sich auf der Stelle in ihn. Dagegen ist nichts einzuwenden, obschon die Shakespearomanie ihren Spott ergießt über Schillers Wort:

„Das ist der Liebe heil'ger Götterstrahl,
Der in die Seele schlägt und trifft und zündet,
Wo sich Verwandtes zum Verwandten findet."

Sie spottet achselzuckend über diese Verse, ohne zu bedenken, daß dieser Blitz der Liebe hier bei Miranda, ebenso bei Julie und Viola einschlägt. Sie hat ja eben immer vergessen, was sie auf der vorhergehenden Seite gesagt hat, und wo sie Schiller einen Fußtritt versetzen zu können meint, thut sie es nicht mehr wie gern.

Wie Olivia und Julie geht auch Miranda rasch auf ihr Ziel los; denn als sie Ferdinand zum zweitenmal sieht, sagt sie:

„Fort, blöde Schlauheit;
Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld,
Ich bin eu'r Weib, wenn ihr mich haben wollt."

Die Rede: „Führ' du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld," ist geradezu lächerlich. Die wahre Unschuld besteht eben darin, daß sie von Schuld nichts weiß, also auch nichts vom Gegentheil. Die Unschuld, die sich selbst als Unschuld kennt, ist keine, am wenigsten, wenn sie sich kokett selbst anredet.

Also von dem Verhältniß eines Weibes zum Manne ist sie doch gut unterrichtet. Und viel schlichte, heilige Unschuld kann ich auch darin nicht erblicken, daß ein Mädchen

sich einem Manne anbietet. Trotzdem ist Miranda eine höchst liebliche Erscheinung, und es thut mir leid, daß der Dichter sie mit diesem Flecken verunziert hat. Für seine Meisterschaft in der Charakteristik spricht das eben nicht.

Dieser Ferdinand ist der Sohn des Königs von Neapel, der auch mit Schiffbruch gelitten hat. Prospero hat ihm Miranda zur Gattin bestimmt, und die jungen Leute finden sich nun und lieben sich. Aber Prospero will ihn zuerst prüfen und läßt ihn Holz tragen. Was will er denn prüfen? Ferdinands Muskelkraft? Schwerlich. Seinen Gehorsam? In wie fern ist ihm Ferdinand Gehorsam schuldig? Die ganze Sache hat keinen rechten Sinn.

Ferdinand ist eine angenehme Erscheinung, ein liebenswerther junger Mann, aber nicht bedeutend genug, um große Theilnahme zu erregen. Er ist ein Liebhaber des gewöhnlichen Schlages. Prospero verlobt ihn mit Miranda und ermahnt ihn feierlich, dem Mädchen den Gürtel nicht zu lösen, bis der Priester es erlaubt habe. Ferdinand verspricht das in jener schwülstigen Sprache, die wir kennen; denn er führt alle Gelegenheiten auf, wo das möglich wäre, „die dämmerigste Höhle, der bequemste Platz." Er muß recht gute Erfahrung in diesem Punkte haben. Die ganze Scene ist geradezu widerwärtig. Eine Keuschheitspredigt einem jungen, hübschen Paare gegenüber. Der reine Nachmittagsprediger! Hielt Prospero diese dringende Ermahnung für nöthig, so konnte er sie Ferdinand hinter der Scene geben; er brauchte uns nicht zu Zeugen zu machen. Diese Predigt ist um so tadelnswerther, da sie undramatisch ist und das Stück nicht um einen Schritt vorwärts bringt.

Die übrigen Schiffbrüchigen hat Prospero durch seinen Geist Ariel in mehrere Gruppen an verschiedenen Orten der

Insel theilen lassen. Die eine Gruppe besteht aus seinem Bruder Antonio, der ihn vertrieben, Alonso, dem König von Neapel, der diesem geholfen hat, Sebastian, des Königs Bruder, und einigen Herren vom Hofe.

Die Leute wollen nichts und thun nichts; wozu sind sie denn da? Es ist eine recht traurige Gruppe, die wir da sehen; es ist auch nicht eine Person unter ihr, die vermöchte, uns eine Spur von Theilnahme zu entlocken. Nur der alte Gonzalo ist ein braver Mann, aber geschwätzig, so daß er eigentlich eine komische Rolle ist. Im Anfange foppen und verhöhnen die Herren den alten Gonzalo; als dieser darauf mit dem Könige entschläft, beschließen Antonio und Sebastian, den König zu ermorden. Als sie die Schwerter ziehen, wacht der König auf. Was soll das? Eine lange Verabredung zu einem Verbrechen, was doch nicht vollführt wird? Und aus der ganzen Scene folgt nichts, gar nichts! Ist das dramatisch? Und noch seltsamer ist, daß Ariel auf Prospero's Befehl den König und Gonzalo einschläfert und im Augenblicke der Gefahr wieder erweckt. Wozu das? Um den beiden Schurken Gelegenheit zu einem Verbrechen zu geben, das aber nicht vollzogen wird? Begreife es, wer mag, ich begreife es nicht. Doch ich will über diese Gruppe, die halb langweilig, halb verächtlich ist, mich nicht weiter auslassen. Prospero läßt sie durch seine Geister necken und plagen, ja fast wahnsinnig machen; zuletzt verzeiht er ihnen und fließt über von Güte und Liebe, wobei denn die bekannten wortreichen Reden in voller Blüthe stehen.

Soll ich noch erwähnen, daß die Leute die Entfernung von Neapel nach Tunis für eine ungeheuer große halten, so daß König Alonso keine Hoffnung hat, seine in Tunis

verheirathete Tochter je wiederzusehen? Doch wir wissen ja, daß Shakespeare in der Geographie schlecht bewandert ist, woraus sich auch leicht erklären läßt, daß er mit der Verlegung des Ortes so willkürlich umspringt.

Die Entwicklung scheint mir recht ungeschickt zu sein. Alles Zerstreute findet sich zum Schlusse wieder zusammen, alle Personen des Stückes kommen auf die Bühne und jede erzählt, was ihr geschehen ist, was wir aber längst wissen, und Prospero hat Gelegenheit, sich in recht salbungsvollen Reden zu ergehen. Wir fragen uns am Schlusse: was haben wir denn eigentlich gesehen? War da eine Handlung, die uns interessirte? Waren da Personen, die unsere Theilnahme erweckten? Nichts von alle dem.

Doch vielleicht steckt das Interessante in der dritten Gruppe, die ich noch nicht erwähnt habe. Die Hauptperson in dieser ist Caliban. Ich halte diesen Caliban für die scheußlichste Verirrung, zu der je die Phantasie eines Dichters gekommen ist. Die Shakespearomanie ist freilich andrer Meinung. Sie spricht von der „viel und mit Recht bewunderten Figur des Caliban." — „Schon Dryden staunte vor der innern Wahrheit dieses Geschöpfs, für das die Natur kein Vorbild bot. Schlegel nannte die Schilderung desselben von unbegreiflicher Consequenz und Tiefe; und immer hatte man diese Schöpfung vor Augen, wenn man Shakespeare pries, daß er das Uebernatürliche natürlich, das Wunderbare alltäglich mache, daß er nicht allein die menschliche Natur zeige, wie sie in wirklichen Vorkommnissen ist, sondern auch wie sie befunden werden würde in Versuchen, denen sie nicht ausgesetzt werden kann."

Ich habe mir den Kopf gehalten, als ich diese Stellen las, ich habe wieder und wieder gelesen, mich zu überzeugen,

daß ich nicht falsch gelesen habe — nein, es steht wirklich so gedruckt. Man rühmt den geistreichen Swift, daß er einst eine rührende Predigt über — — einen Besen gehalten habe. Jetzt begreife ich diese Predigt. Wenn die Shakespearomanie das Erwähnte über Caliban sagen kann, so kann man auch über einen Misthaufen eine geistreiche Abhandlung schreiben. Sehen wir uns diesen Caliban an. Er ist der Sohn eines Teufels und einer Hexe. Er hat keine menschliche Gestalt. Er wird für einen Fisch angesehen und Ungeheuer genannt; er hat Floßfedern und dabei doch lange Krallen. Das ist sein Aeußeres. Kann man von einem Innern reden? Er ist geistig auf der untersten Stufe, er hat von Prospero mühsam erst reden gelernt. Er hat von sittlichem Wesen keinen Begriff; er ist feig, tückisch, boshaft, dabei aber gänzlich unzurechnungsfähig. Prospero nennt ihn: „giftiger Sklave, Koth, Hexenbrut.“ Caliban ist also körperlich und geistig ein Scheusal. Er ist eine Mißgeburt, aber nicht der Natur, sondern eines dichterischen Gehirns. Käme ein solche Mißgeburt im Leben vor, die Obrigkeit würde ihn in Pflege und Verwahrung geben — aber Shakespeare bringt ihn auf die Bühne.

Oswald. Als wenn nicht solche Erzeugnisse der Phantasie vielfach vorkämen in Märchen, in Sagen u. s. w., wie Gnomen, Elfen, Nixen, Feuergeister.

Reinhold. Das ist ein Unterschied. Allerdings hat die Phantasie allerhand Wesen geschaffen, die bald über den Menschen, bald unter ihnen stehen. Allein wir müssen hier unterscheiden, welche Phantasie diese Wesen geschaffen hat. Das ist zunächst die Phantasie des Volkes. Die mächtigen Erscheinungen und Wirkungen der Natur haben von je auf die Menschen den größten Eindruck gemacht, haben Furcht

und Schaudern erregt. Es war natürlich, daß die menschliche Phantasie den Kräften der Natur einen Willen unterlegte, und so hat man diese Kräfte personificirt, man hat Wasser, Luft und Erde mit Geschöpfen bevölkert, die außerhalb des Menschenthums standen. Je nach ihrer segensreichen oder verderblichen Wirkung legte man ihnen auch einen Charakter, einen Willen bei, und sie waren den Menschen bald feindlich, bald freundlich gesinnt. Diese Erzeugnisse der Volksphantasie haben die Dichter aufgefaßt und sie weiter gebildet. So entstanden die oft so reizenden Märchen von Feen, Elfen, von Berg-, Luft- und Wassergeistern, so entstanden die Märchen von Zauberern u. s. w. Shakespeare hat uns diese märchenhafte Welt in diesem Stücke ja auch vorgeführt und sie ist meistens lieblich und gefällig. Der Ariel ist meistens eine reizende Figur. Die zweite Phantasie, die außergewöhnliche Wesen schuf, ist die des Pfaffenthums, der durch das Pfaffenthum hervorgerufene und genährte Aberglaube. Sie erschuf den Teufel, die Teufel; Geschöpfe von körperlicher und moralischer Häßlichkeit. Das Pfaffenthum erschuf neben den Zauberern die Hexen. Zum großen Theil hat das Pfaffenthum mit Bewußtsein lügnerisch die Teufelsmähr ausgebildet, um Furcht und Schrecken zu erregen und durch Aberglauben zu herrschen. Wo sich die Volksphantasie dieser pfäffischen Ausgeburten bemächtigte, hat sie dieselben ins Komische gezogen. Sie ließ den Teufel betrogen werden, sie schuf den dummen Teufel.

Von diesen beiden Arten der Entstehung außermenschlicher Geschöpfe ist bei Caliban nicht die Rede. Er ist nur ein Geschöpf von Shakespeare's Phantasie — und er macht seinem Vater keine Ehre. Von diesem unzurechnungsfähigen Scheusal wenden wir uns mit Widerwillen ab.

Ungemein verwundern müssen wir uns über die Art und Weise, mit der Prospero dieses Scheusal behandelt. Er schmäht und schimpft es, er benutzt es als Sklaven, er läßt es Holz und Wasser holen und läßt es von seinen Geistern mit allerhand körperlichen Schmerzen plagen, wenn es Strafe verdient hat. Prospero muß eine förmliche Leidenschaft haben, Holz tragen zu lassen; nicht nur Caliban muß es thun, auch Ferdinand wird als Holzträger angestellt. Und dieser Prospero, dessen Charakter in seinen Grundzügen Würde, Weisheit und Menschenliebe enthält, behandelt den Caliban so streng und grausam? Der weise Prospero müßte doch einsehen, daß Caliban unzurechnungsfähig ist, daß er für sein Sein und seine Art, zu sein, nicht verantwortlich gemacht werden kann, daß er also mit Schonung behandelt werden müßte. Und das wäre ihm so leicht, der über ganze Schaaren von Geistern gebietet. Muß er ihn bewachen, wie leicht könnte Prospero ihm einen abgelegenen Winkel der Insel wohnlich einrichten und ihn da durch seine Geister in Ordnung halten und pflegen lassen. Statt dessen überhäuft er die Mißgeburt mit ernsten Vorwürfen, daß sie sich durchaus nicht bessern und menschlich werden wolle. Der Sohn eines Teufels und einer Hexe, ein halber Fisch von Gestalt soll menschlich werden. O Prospero, du hast dein Leben lang studirt, aber gelernt scheinst du zu wenig zu haben. Caliban vergilt dem Prospero seine Behandlung mit dem glühendsten Hasse. Dieser nur zu berechtigte Haß scheint mir der einzig consequente Zug in der Zeichnung dieses Unthieres. Und dieses Unthier spricht sogar in Versen. Im ganzen Stücke wechselt Prosa mit Vers. Naturgemäß muß das am tiefsten stehende Geschöpf doch in Prosa sprechen. Aber es gerade spricht in Versen, in dem

gewählteren Ausdruck, in der höhern Form, in der Sprache der Poesie!

Endlich fragen wir: was soll die ganze Figur des Caliban? Zum Fortschreiten der Handlung trägt sie nicht das Allergeringste bei; dramatisch ist sie vollkommen nichtig. Sie kommt noch in einigen Scenen mit ein paar andern Personen vor, über die ich kaum günstiger urtheilen kann. Sie sind im Personenverzeichniß als Trinculo, ein Spaßmacher, und Stephano, ein betrunkener Kellner, aufgeführt. Wie? Sind Spaßmacher und betrunkene Kellner Personen für ein Drama? Trinculo ist ausdrücklich als Spaßmacher, nicht als Narr im guten Sinne des Worts, bezeichnet. Diese beiden Gesellen laufen auch immer mit der Flasche herum, sind nie nüchtern, machen auch Caliban betrunken, der dadurch ziemlich ekelhaft wird. Jedenfalls sollen diese drei Figuren das komische Element im Stücke darstellen. Allein ich kann in der Betrunkenheit keine Komik finden. Shakespeare scheint das aber zu thun, denn im vorigen Stücke fanden wir ein paar Trunkenbolde und in Heinrich IV. wird auch darin etwas geleistet.

Oswald. Wie, sollte Trunkenheit nicht als komisches Motiv verwendet werden können? Ich habe es doch schon in mehreren Stücken gefunden.

Reinhold. Nein. Die ersten Wirkungen des Weins bis zu einem kleinen Spitz, einem leichten Räuschchen darf man anwenden, die Trunkenheit selbst aber nicht. Die Grenze muß hier haarscharf gezogen werden. Ein wirklich trunkener Mensch gehört ins Bette zum Ausschlafen, aber nicht auf die Bühne. Ich theile übrigens Ihre Ansichten über den Sturm; ich halte ihn für eines der schwächsten Stücke Shakespeare's. Man muß das im Interesse des

Dichters selbst sagen; denn die Shakespearomanie, die mit vollen Backen alles preist, die die auffallendsten Häßlichkeiten in Schönheiten verkehren will, thut ihrem Dichter den größten Schaden, indem sie bei Unbefangenen Zweifel, bei tiefer eingehenden Männern lauten Widerspruch hervorruft. Gehen Sie weiter.

Hellmuth. Ich komme zum Hamlet.

Oswald. Da bin ich begierig. Dieses berühmteste Stück Shakespeare's wird Ihnen Gelegenheit zu vielseitigen Bemerkungen geben.

Hellmuth. Sie irren sich. Ueber dieses Stück ist so viel geschrieben worden, daß man eine ganze Hamletbibliothek zusammenstellen könnte. Wollte man auf alles das eingehen, müßte man eine zweite Bibliothek schreiben. Ich werde nur sehr wenig sagen.

Die schwierigste Aufgabe für die Ausleger war immer der Charakter des Hamlet. Dieser tritt auf als ein edler, geistvoller, durch und durch braver Mensch, der sich aber das ganze Stück hindurch nicht zum Handeln entschließen kann. Diese Unschlüssigkeit bildet eine Lücke in seinem Charakter, die man nicht auszufüllen wußte. Diese Unschlüssigkeit ist das Räthsel des ganzen Stückes. Man sagt: neben allen guten Eigenschaften habe er entschiedenen Mangel an Willenskraft. Man nannte ihn sogar einen geistreichen Schwächling. Andere nannten ihn einen geheimnißvollen Charakter; man pries den ungeheuren Tiefsinn des Dichters, der einen Charakter geschaffen hätte, dessen geheimnißvollen Zusammenhang niemand errathen oder begreifen könne.

Politisch Gesinnte verglichen Hamlet mit dem deutschen Volke, das vor lauter Denken niemals zum Handeln käme.

Und so überbot man sich in Vermuthungen und Auslegungen dieses geheimnißvollen Dänenprinzen.

Mir erscheinen alle diese geistreichen Conjekturen sehr überflüssig; denn diese geheimnißvolle Unerklärlichkeit hat der Dichter durch ein paar arge Compositionsfehler verschuldet.

Diese Compositionsfehler sind der Schlüssel zu der geheimnißvollen Unbegreiflichkeit Hamlets. Merzen Sie diese aus, so wird Hamlets Charakter so klar und einfach wie jeder andere.

Diese Compositionsfehler sind vor allen Dingen eine Reihe ungemein überflüssiger Episoden, die auf die eigentliche Handlung nicht den geringsten Einfluß, ja beinahe keinen Zusammenhang mit ihr haben, und die man, wie mir scheint, unbedingt als Fehler bezeichnen muß.

Da ist erstens die Absendung einer Gesandtschaft nach Norwegen und deren Rückkehr. Der Zweck und der Erfolg dieser Gesandtschaft hat nicht das geringste Interesse für uns. Aber es verfließen bis zur Rückkunft der Gesandtschaft, die wir ja abwarten müssen, Wochen, vielleicht Monate.

Die zweite Episode ist die Reise des Laertes nach Paris, woran sich die dritte knüpft, die Nachsendung des Reinhold als Aufpasser oder Spion. Diese Episode legt sich unendlich breit in das Stück hinein. Laertes nimmt Urlaub vom König, er nimmt Abschied von Ophelia und gibt dieser gute Lehren, dann gibt ihm Polonius, sein Vater, Verhaltungsregeln, mit denen auch Reinhold reichlichst ausgestattet wird. Alle diese sehr langathmigen Lehren sind nichts weniger als dramatisch, sie beziehen sich nicht im entferntesten auf die Handlung, lassen uns daher ganz kalt. Allein bis zur

Rückkehr des Laertes müssen Monate verfließen. Und diese Rückkehr müssen wir ja auch erleben.

Die vierte Episode ist der Marsch des Fortinbras durch Dänemark nach Polen. Da dieser ohne Schiffe nicht möglich ist, müssen Monate bis zu der Rückkehr verfließen. Und diese Rückkehr müssen wir ja auch erleben.

Die fünfte Episode ist die Einschiffung Hamlets nach England, die gerade eintritt, als die Handlung lebhaft zu werden verspricht und zu einem Schlusse zu kommen strebt. Diese Einschiffung Hamlets wirft sich geradezu wie ein Hemmschuh in die Handlung hinein. Und Hamlets Rückkehr müssen wir ja auch erleben. Wir sehen also vier Personen aus dem Stücke fortreisen und später erst wieder kommen. Und diese Reisen sind ganz überflüssige Episoden.

Durch diese Episoden wird die Zeit der Handlung auf viele Monate ausgedehnt und dadurch, nur dadurch wird das Zögern, das langsame Vorgehen Hamlets zu der geheimnißvollen Unentschlossenheit. Wenn freilich Hamlet mit den eindringlichsten Aufforderungen seines Vaters Tod zu rächen Monate lang herumgeht, ohne zu handeln, wenn er, um ein frivoles Bild zu brauchen, Monate lang mit einem Entschlusse schwanger geht, ohne mit demselben niederkommen zu können, so ist das unbegreiflich und höflich gesagt geheimnißvoll und tiefsinnig. Streichen Sie aber jene fünf Episoden, die nicht den geringsten Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung haben, weg, so wird das Ganze klar und einfach. Die Handlung spielt dann nur wenige Tage und von der geheimnißvollen Unentschlossenheit Hamlets ist keine Spur. Allerdings geht er nur zögernd vor, allein dafür gibt es zwei sehr gute Gründe. Wenn Hamlet dem ersten Impuls folgte, so müßte er hingehen und den

König niederstoßen. Das wäre sehr richtig, allein dann hätten wir kein Drama, die Sache wäre mit dem ersten Akte zu Ende. Allein noch aus andern Gründen muß Hamlet zögern. Erstens ist der Entschluß, den Hamlet fassen muß, ein schwieriger. Er hat nur zwei Wege. Er muß entweder den König niederstoßen, das ist ein Meuchelmord, oder er muß einen Aufstand erregen, den König vom Throne stoßen, das ist schwer und erfordert Vorbereitungen. Zweitens ist Hamlet seiner Sache nicht sicher, er will Gewißheit haben, daß der König ein Verbrecher ist. Er sagt ja selbst:

„Der Geist, den ich gesehen, kann ein Teufel sein,
Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt, ja und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie
Täuscht er mich zum Verderben; ich will Grund,
Der sicherer ist."

Also Hamlet zweifelt noch. Er ist nicht überzeugt, daß der Geist wirklich seines Vaters Geist gewesen ist. Darum stellt er sich wahnsinnig, in der Hoffnung, daß man dann weniger vorsichtig gegen ihn sei und er etwas erlauschen könne. Er stellt sich zweitens deßhalb wahnsinnig, um den König sicher zu machen, ihn zu täuschen, der ihn mit Argwohn und Mißtrauen überwacht, von dem er wohl einen Gewaltstreich fürchten kann.

Er geht also ganz klug zu Werke. Um seine Zweifel zu heben, veranstaltet er das Schauspiel, wo er den König beobachten und aus seinem Benehmen sehen will ob der Geist wahr gesprochen hat. Er bekommt diese Gewißheit, und sogleich geht er zur Handlung, indem er den Polonius

erſticht, den er für den König hält. Wo iſt denn da die Unentſchloſſenheit! Der Geiſt erſcheint ihm noch einmal und nun müſſen wir ſein Vorgehen gegen den König erwarten, da ſchiebt der Dichter die Reiſe nach England hinein und ſchafft eine neue Verzögerung. Der ganze vierte Akt ſieht aus wie ein Einſchiebſel, damit fünf Akte heraus kommen.

Alſo ohne die Epiſoden iſt der Charakter Hamlets ganz klar. Er iſt melancholiſch, aber ſonſt durchgehends brav und ſehr geiſtreich. Mit der Rache zögert er aus den triftigſten Gründen. Wo iſt nun die tiefſinnige, geheimnißvolle Anlage des Charakters?

Oswald. Allein der Dichter hat dieſe Epiſoden gewiß mit großer Ueberlegung in das Stück gebracht.

Hellmuth. Das möchte ich beſtreiten. Wir haben doch ſchon öfter geſehen, daß der Dichter überall Epiſoden einſtreut. Daß die Epiſoden hier das Stück ungebührlich in die Länge ziehen, hat er zum Theil nicht beachtet, denn wir wiſſen ja von ihm, daß er mit der Oekonomie von Zeit und Ort ſehr willkürlich, um nicht zu ſagen nachläſſig verfährt.

Oswald. Sie wollen die Unſchlüſſigkeit, die ſchwache Willenskraft Hamlets aus dem Stücke wegdisputiren. Allein Hamlet klagt ſich doch ſelbſt mehrmals in den ſtärkſten Ausdrücken der Unſchlüſſigkeit an.

Reinhold. Ihr Herren meint ein beſonderes Privilegium zu haben den Shakeſpeare zu verſtehen, könnt es aber doch nicht.

Die erſte dieſer Selbſtanklagen findet ſich in dem Monolog am Schluſſe des zweiten Aktes und ſie iſt pſychologiſch richtig. Er glüht von Rachegefühl und kommt ſich ſelbſt, erregt von dem Vortrage der Schauſpieler, klein vor, daß

er seine Pflicht, nämlich die Rache noch nicht vollzogen hat. Allein er ist ja noch im Zweifel, denn gleich darauf sagt er ja die Worte, daß der Geist ein Teufel sein könne und beschließt, den König in die Falle des Schauspiels zu locken. Daß er sehr starke Worte braucht bei seinen Selbstvorwürfen, kommt theils auf seine Erregung, theils wissen wir, daß Shakespeare die stärksten Ausdrücke liebt.

Der zweite Monolog voll Selbstvorwürfe ist im vierten Akte, als er das Heer des Fortinbras gesehen hat. Hier hat der Dichter von selbst gefühlt, daß jetzt das Handeln kommen müsse, daß eine neue Zögerung unpassend sei. Das wäre nun ein Vorwurf für sein Stück und um den abzuwenden, legt er dem Hamlet den Charakterzug der unentschlossenen Willenlosigkeit bei, den er dann durchführt, obwohl er gar nicht in den Charakter Hamlets paßt.

Oswald. Sie meinen also —

Hellmuth. Ich meine, daß Hamlet an sich gar nicht so unentschlossen ist, und daß der Dichter ihm den Zug der Willensschwäche verleumderisch angedichtet hat, um den schlechten Bau seines Stückes zu verdecken. Hamlet wäre wohl zum Handeln gekommen, allein Shakespeare kam es nicht. In der Erzählung, die dem Stücke zum Grunde liegt, kommt Hamlet auch entschieden zum Handeln. Allein des Dichters Hamlet kommt eigentlich bis zum letzten Augenblicke nicht dazu.

Oswald. Wie? Shakespeare wäre inconsequent in der Charakterzeichnung gewesen?

Reinhold. Ja, ja, ja, und gerade in diesem Stücke mehr als je. Diese Inconsequenz erscheint oft seltsam, da ihr aber einen Abgott nicht für inconsequent zu halten wagt, so nennt ihr seine Inconsequenz Tiefsinnigkeit. Ich will Ihnen das an mehreren Beispielen nachweisen.

Hamlet ist eine durchaus edle Natur, geistig und sittlich bevorzugt. Die Melancholie, deren er sich selbst anklagt, ist nicht so schlimm, denn als er in Opheliens Grab springt, ist er so voll Feuer und Flamme, wie ein Melancholicus niemals ist. Und diesen edlen Charakter hat der Dichter — ich will glauben ohne Absicht — mit einigen häßlichen Flecken verunstaltet. Da ist erstens sein Benehmen gegen Ophelia. Er hat das Mädchen wahrhaft, ja glühend geliebt, und behandelt sie in seinem verstellten Wahnsinn ziemlich schnöde. Hier hat sich der Dichter einen Mißgriff zu schulden kommen lassen. In der Erzählung, nach der er den Hamlet gearbeitet hat, kommt eine intriguante Hofdame vor, die im Auftrage des Königs ihn auszuforschen sucht. Wahrscheinlich ist die das Vorbild der Ophelia. Der Dichter hat nun den Zug dazu gethan, daß er Hamlet Ophelia lieben läßt, und dadurch kommt der falsche Zug in die Zeichnung. Hamlets Benehmen gegen jene Hofdame wäre ganz gerechtfertigt, gegen Ophelia ist es nicht.

Der zweite schiefe Zug ist sein Zorn über die Art und Weise, wie ihn die Hofleute behandeln. Die Shakespearomanie hat nicht verfehlt, diesen Zorn sehr schön zu finden und den Dichter zu preisen wegen der unübertrefflichen Art, mit der er die Erbärmlichkeit der Hofleute gezeichnet hat. Allein wo ist die? Hamlet stellt sich wahnsinnig, also behandeln sie ihn so wie er sich gibt. Sie widersprechen ihm nicht, sie reden ihm nach dem Munde, sie gehen auf seine tollsten Gedankensprünge ein. Allein thut das nicht jeder vernünftige Mensch, der einen Wahnsinnigen vor sich hat? Wer wird denn einen Wahnsinnigen durch Widerspruch reizen, ihn zu einer Gewaltthat treiben? Dieser grundlose Zorn Hamlets spricht sich am klarsten aus, als er Polonius

erstochen hat. Das war ein guter alter Mann, etwas schwatzhaft, der ihm aber nie etwas zu Leide gethan hat. Er hat ihn aus Versehen getödtet, ein edler Mensch würde ein solches Versehen beklagen, sich Vorwürfe machen. Davon ist keine Spur bei Hamlet zu finden, er hat nur höhnende Worte für die Leiche des alten Mannes. Das ist ein sehr häßlicher Zug für den sonst so edlen Hamlet. Sollte etwa der Dichter selbst nicht gemerkt haben, wie ungerecht der Zorn Hamlets ist? Noch häßlicher ist folgender Zug Hamlets. Rosenkranz und Güldenstern sind beauftragt ihn nach England zu begleiten. Sie haben Uriasbriefe mit vom Könige, die Hamlet ins Verderben stürzen sollen. Hamlet findet diese, schreibt heimlich andere, welche die Anweisung enthalten, Rosenkranz und Güldenstein umzubringen. Er bekam auch die Nachricht, daß diese Briefe ihren Zweck erreicht haben und die beiden Edelleute getödtet worden sind. Die Ankunft dieser Nachricht im fünften Akte ist mit der Zeit unmöglich in Einklang zu bringen, wenn man nicht annehmen will, daß zwischen Scenen, die unmittelbar aufeinander folgen, doch wieder ein Zwischenraum von Wochen liegen kann. Die Briefe aber, durch welche er die beiden dem Tode überliefert, sind eine Niederträchtigkeit, denn jene wußten nichts von dem Inhalte der Schreiben, die sie vom König erhalten hatten, waren also unschuldig. Wie kommt der edle, ritterliche Hamlet zu dieser Banditentücke? Bei seiner Seefahrt wird das Schiff von Seeräubern angefallen. Hamlet entert das feindliche Schiff, springt der erste hinüber und wird dabei gefangen. Das ist ein Zug von männlicher Entschlossenheit, der durchaus nicht zu der Unentschlossenheit paßt, die er sonst hat oder haben soll. Sie sehen, daß der Charakter Hamlets durchaus der Conse-

quenz entbehrt, die wir von einer Charakterzeichnung fordern dürfen.

Ebenso ist es mit Laertes. Er tritt uns als edler, ritterlicher Mann entgegen. In seiner Racheglut wegen des ermordeten Vaters erscheint er uns im schönsten Lichte. Und dieser edle Mann geht auf den Plan ein, in einem Scheingefecht die Spitze seines Rappiers heimlich schärfen zu lassen, erbietet sich sogar diese Spitze zu vergiften. Das ist eine abscheuliche Niederträchtigkeit! Wie kommt der edle Laertes zu dieser? Das ist die größte Inconsequenz der Charakterzeichnung, die es geben kann. Die Charakterzeichnung ist überhaupt nicht die starke Seite des Stückes. Außer Hamlet weiß fast niemand unser Interesse zu erregen. Der König ist ein abgefeimter Schurke, bei dem wir aber nicht einmal eine Leidenschaft sehen, die uns seine Schurkerei begreiflich macht.

Die Königin ist eine von den — wenig angenehmen Frauen. Polonius ist mit seiner pedantischen Geschwätzigkeit eine der hübschesten Figuren, die der Dichter überhaupt gezeichnet hat. Nur hat seine Breite etwas Ermüdendes. Ophelia ist ein nicht sehr bedeutendes angenehmes Mädchen, die aber zu einer beliebten Rolle wird durch ihren Wahnsinn. In der Darstellung des Wahnsinns kann eine Schauspielerin alle Töne anschlagen, die sie in der Kraft hat, sie kann etwas trivial gesprochen, alle Register ziehen. So etwas macht Eindruck, und ist nicht sonderlich schwer. Horatio ist eine durchweg angenehme, anmuthende Erscheinung nud gehört zu den besten Charakteren Shakespeare's. Damit sind wir fertig. Die übrigen Personen des Stücks gehören zu den Beiläufern und sind meistens recht flaue Rollen. Bei ihnen muß der Schauspieler wirklich jeder

Zoll ein Künstler sein, will er uns das geringste Interesse erwecken.

Betrachten wir nun die Sittlichkeit oder besser die poetische Gerechtigkeit des Stücks, so stoßen mir schwere Bedenken auf. Rosenkranz und Güldenstern kommen ganz unschuldig um und ohne daß ihr Tod den geringsten dramatischen Zweck hat. Dann frage ich: warum kommt Polonius um, der gute, alte Mann ohne die geringste Schuld?

Oswald. Sein Tod hat einen dramatischen Zweck, denn er verursacht Ophelia's Wahnsinn.

Reinhold. Ich will Ihnen das zugeben, obwohl es nicht richtig ist. Um eines Vaters Tod wird kein Mädchen wahnsinnig, am wenigsten Ophelia, deren Verhältniß zum Vater wir als ein ziemlich förmliches, jeder Herzlichkeit entbehrendes kennen gelernt haben. Der Wahnsinn ist überhaupt ein körperliches Uebel. Sollen wir ihn aus psychologischen Gründen entstanden glauben, müssen die sehr stark sein, und uns vor Augen geführt werden. Gretchen im Faust können wir uns aus psychologischen Gründen wahnsinnig geworden denken. Ophelia nicht. Doch sei dem so, dann frage ich: warum wird Ophelia wahnsinnig und kommt um? Sie ist doch ganz schuldlos. Ja ich frage noch weiter, warum kommt Hamlet um? Welche denkbare Schuld trifft ihn? Die Shakespearomanie sagt zwar: seine Willensschwäche, seine Unschlüssigkeit seien seine Schuld, und die büße er mit dem Untergange. Abgesehen davon, daß Willensschwäche eine Eigenschaft und keine Schuld ist, habe ich schon nachgewiesen, daß diese eigentlich gar nicht in Hamlets Charakter steckt. Indem Shakespeare Hamlet umkommen läßt, ist er von der Erzählung abgegangen, nach der er arbeitete. In dieser ist Hamlet ein kühner that-

kräftiger Mann, der von England siegreich wieder kommt, den König mit seiner Partei besiegt, und selbst auf den Thron gelangt. Durch diese Abweichung ist das Schwankende, Inconsequente in Hamlets Charakter gekommen. Halb ist er der tüchtige Held der Erzählung, halb das Geschöpf des Dichters. Shakespeare war nicht vollkommen Herr seines Stoffes. Daß er Hamlet ohne Nothwendigkeit umkommen läßt, ist geradezu unbegreiflich. Nein, es ist von poetischer Gerechtigkeit keine Rede. Fortinbras sagt am Schlusse:

O stolzer Tod,
Welch Fest geht vor in deiner ewigen Zelle,
Daß du auf einen Schlag so viele Fürsten
So blutig trafst."

Das ist des Räthsels Lösung. Ein Fest für den Tod war es, angestellt für die gestählteren Nerven des blutfrohen Publikums.

Oswald. So ungünstig urtheilen Sie über das berühmte Stück?

Reinhold. Ungünstig? Nicht ganz. Trotz aller meiner Ausstellungen bleibt an dem Stücke noch sehr viel Gutes. Und wenn die Shakespearomanie uns das Gute herausfucht, ja selbst das Mißlungene in Gutes zu verkehren trachtet, so suche ich im Gegensatze das Mißlungene hervor. Von der schlechten Oekonomie der Zeit, von der Inconsequenz der Charaktere, von den anstößigen großen Episoden habe ich schon gesprochen. Allein auch abgesehen von diesen Episoden ist das Stück schlecht gebaut.

Oswald. Wie? Hamlet schlecht gebaut?

Reinhold. Ich denke es Ihnen nachzuweisen. Der Geist erscheint in dem ersten Akte zweimal. Warum? Ein-

mal wäre genug. Er hat nur mit Hamlet zu sprechen, also ist sein erstes Erscheinen um so überflüssiger, da es in der zweiten Scene ausführlich erzählt wird.

In der dritten Scene langer Abschied des Laertes. Welchen denkbaren dramatischen Grund kann es haben, daß eine Hauptperson am Schlusse des Stücks im Anfange abreist und dann wiederkommt. Im zweiten Akte sendet Polonius Reinhold seinem Sohne nach Paris nach und gibt ihm unendlich lange Aufträge. Reinhold kommt nicht wieder an; ob er seine Aufträge vollführt hat, erfahren wir nicht, und wenn wir es erführen, hätten wir nicht das Geringste gewonnen.

Die Schauspieler treten auf. Hamlet läßt sie eine sehr lange Declamationsübung machen. Ist die dramatisch? Gehört sie in das Stück? Vor dieser Declamationsübung ist noch ein Bericht, der nicht recht verständlich ist. Es scheint von einem Kindertheater die Rede zu sein, das der bessern Bühne nachhaltige Concurrenz macht. Man findet nur Sinn darin, wenn man dieses Kindertheater und was über Dichter und Schauspieler erzählt wird, auf Vorgänge der damaligen Zeit bezieht, die dem Schauspielunternehmer Shakespeare im Wege waren. Aber gehören solche persönliche Auslassungen über locale und momentane Vorgänge in eine tieftragische Tragödie?

In der zweiten Scene des dritten Aktes kommt Hamlet abermals mit den Schauspielern zusammen und hält ihnen einen langen Vortrag über die Art zu sprechen und darzustellen. In diesem Vortrage legt Shakespeare jedenfalls seine eigenen Grundsätze über die Schauspielkunst dar. Aber gehört dieß in eine tieftragische Tragödie. Und diesen sehr anerkennenswerthen Grundsätzen über Schauspielkunst hat Shakespeare als Dichter durch seinen Schwulst und seine Groß-

wortigkeit geradezu entgegengearbeitet, denn diese mußten die Vortragsweise hervorrufen, die er tadelt.

Daß Hamlet den erschlagenen Polonius hinter der Tapete vorzerrt, daß die Leiche auf dem Theater liegen bleibt, während Hamlet die schöne Scene mit seiner Mutter hat, vielleicht die ergreifendste Scene des ganzen Stücks; daß er den Leichnam am Schlusse hinausschleift, gehört wohl zur Augenweide des blutfrohen Publikums.

Im vierten Akte sind der König und die Königin, Rosenkranz und Güldenstern auf der Bühne. Die Königin sagt zu Anfang zu beiden letzteren:

„Räumt diesen Platz uns auf ein Weilchen ein,"

worauf diese abgehen. Nach achtundzwanzig Versen werden sie wieder hereingerufen, empfangen einen Auftrag und gehen wieder ab, ohne ein Wort zu sprechen. Das ist ungeschickt. Sind denn Darsteller Drahtpuppen, die man am Faden hin- und herzieht?

Wenn die Fäden eines Drama's nach dem Ende zu immer mehr zusammen laufen sollen, um sich in der Katastrophe in einem Punkte zu sammeln, so laufen sie in unserem Stück im vierten Akte immer mehr auseinander.

In der ersten Scene werden Rosenkranz und Güldenstern beauftragt, Hamlet auszuforschen, wohin er den Leichnam des Polonius gebracht habe.

In der zweiten Scene fragen diese Hamlet, er sagt ihnen nichts. Was ist das für eine dramatische Scene, bei der wir am Ende genau so weit sind, wie am Anfange.

In der dritten Scene kommt Hamlet zum Könige, dem er es sagt, wo der Leichnam steckt. Der König schickt ihn nach England, Hamlet verabschiedet sich.

In der vierten Scene ſchneit auf einmal Fortinbras mit Truppen in das Stück, der nach ſieben Verſen mit den Truppen wieder abgeht. Welcher Aufwand von Kräften, um doch nicht den geringſten Erfolg zu erzielen, um den Gang des Stückes nicht nur nicht vorwärts zu bringen, ſondern ihn förmlich zu hemmen, ihm einen Schlagbaum vorzuziehen. Dann kommt ein Monolog, wo Hamlet ſich ſelbſt Vorwürfe macht.

In der fünften Scene ſind wir wieder im Schloſſe, Ophelia kommt wahnſinnig. Dieſer Wahnſinn iſt nur ein theatraliſcher, kein dramatiſcher Effect. Zuletzt dringt Laertes mit aufgeregtem Volke herein und fordert Rechenſchaft von ſeines Vaters Tode. Der König ſucht ihn zu beſchwichtigen.

In der ſechsten Scene kömmt Nachricht von Hamlet, der ſich eingeſchifft hat, einen Kampf mit Seeräubern beſtanden und gefangen worden, auch wieder freigekommen iſt. Zwiſchen dieſen einzelnen Scenen liegen immer Tage; wie das alles in der Zeit geſchehen konnte, vermag kein Menſch zu berechnen.

In der ſiebenten Scene erhält der König die Nachricht, daß Hamlet zurück iſt und verabredet mit Laertes den niederträchtigen Mordplan. Da reiht ſich Scene an Scene, einen durchlaufenden Faden zu finden iſt faſt unmöglich.

Im fünften Akt fängt die Scene mit den beiden Todtengräbern an, ein paar dummen Kerlen, die füglich wegbleiben konnten. Hamlet kommt mit Horatio, und hält die bekannten, recht ſchönen Betrachtungen über mehrere Todtenſchädel, die nur für ein Drama viel zu lang ſind. Dann kommt das Begräbniß der Ophelia. Der Prieſter läßt nicht die vollen Feierlichkeiten zu, weil man nicht wiſſe, ob Ophelia nicht durch Selbſtmord geendet. Was ſoll das noch? Warum

tritt uns hier ein starrer, herzloser Pfaffe entgegen? Hamlet und Laertes springen in das Grab und ringen mit einander. Wozu das? Aus ihrem Streit entsteht nicht die geringste Folge. Laertes hatte ja schon vorher den Mordplan angenommen.

In der folgenden Scene erzählt Hamlet die Büberei, die er gegen Rosenkranz und Güldenstern ausgeübt, und theilt Horatio seinen Entschluß mit, sich an dem König zu rächen. Dann kommen zwei Boten, die ihn zu einem Scheinkampfe mit Laertes einladen. Diese Einladung nebst allerhand Gespräch dabei sind fünfeinhalb Seiten lang. Dann kommt der Hof und der Kampf beginnt, Hamlet ficht mit gewöhnlichem Rappiere, Laertes mit geschärftem und vergiftetem.

Der Ausgang dieses Kampfes ist auf die wunderlichste Weise herbeigeführt. Die beiden Kämpfer wechseln in der Hitze des Gefechts die Waffen. Ist das eine denkbare Möglichkeit? Wer eine Waffe führt, läßt sie während des Kampfes sicher nicht aus der Hand. Und wäre es möglich, würde nicht Laertes den Kampf unter irgend einem Vorwande unterbrechen, da er das vergiftete Rappier, von dem die leiseste Verwundung ihn tödten muß, in der Hand Hamlets weiß?

Nach dem Kampfe. Die Königin stirbt an Gift, der König von Hamlet, Laertes an der erhaltenen Wunde, endlich auch Hamlet. Daß Horatio auch nach dem Giftbecher greift und sagt: er sei ein Römer und wolle mit dem Freunde sterben, ist eine höchst überflüssige Rodomontade. Hamlet ist todt, das Stück ist aus. Eine gute Schlußrede im Munde Horatio's würde würdig schließen. Doch der Dichter kann nicht zum Schlusse kommen. Es treten noch auf englische Gesandte, die die Nachricht bringen, Rosenkranz und Gülden-

ſtern ſeien glücklich hingerichtet, es tritt auf Fortinbras, der Anſpruch auf die Thronfolge macht, Horatio verſpricht ihm, alles zu erzählen, Fortinbras trifft Anordnungen zum Begräbniß u. ſ. w. Nach Hamlets Tode werden noch fünfzig Verſe geſprochen, es treten ganz fremde Perſonen auf und in das Stück ein, das doch zu Ende iſt. Ich finde dieſen Schluß ebenſo ungeſchickt, wie den von Romeo und Julie. Was kümmert uns nach Hamlets Tode noch Roſenkranz und Güldenſtern? Was kümmern uns engliſche Geſandte? Was kümmert uns Fortinbras? Was die Thronfolge in Dänemark? Wir haben uns nur um Hamlet gekümmert. Mit ſeinem Tode iſt unſer Intereſſe aus, vollkommen aus, wir wollen nichts, gar nichts mehr wiſſen.

Wenn ich nun noch hinzufüge, daß in dem Stücke ſehr viele überlange Reden ſind, daß neben dem ſchlagendſten, trefflichſten Dialoge ſich wiederum unendlicher Schwulſt findet, ſo wird man zugeben müſſen, daß an dem Baue des Stückes ſehr, ſehr viel auszuſetzen iſt. Der ärgſte Fehler iſt die Einſchiffung nach England, die jede Zeitberechnung im Stücke unmöglich macht. Dieſe Reiſe nach England fand Shakeſpeare in der Erzählung, nach der er arbeitete und konnte ſich von ihr nicht losmachen, obſchon dieſe Reiſe andere Zwecke hatte. Hamlet ging nach England zum Kriege, kam ſiegreich zurück und ſtieß den König vom Throne. Mir ſcheint dieſer Ausgang viel richtiger und gerechter zu ſein, als der tragiſche des Stückes. Aber Shakeſpeare war nicht Herr des Stoffes, und brauchte für ſein blutfrohes Publikum einige Leichen auf der Bühne.

Oswald. Was nützt es, wenn Sie das Stück herunterſetzen, ſeit einem Jahrhundert iſt es der deutſchen Bühne einverleibt und hält ſich auf dem Repertoir.

Reinhold. Ich setze das Stück nicht herunter, wenn ich die Fehler desselben rüge. Und der Erfolg des Stückes ist sehr begreiflich. Erstens ist der Stoff desselben sehr interessant. Derselbe ist schon von Andern vor Shakespeare behandelt worden. Zweitens ist die Hauptrolle von ungewöhnlicher Dankbarkeit. Hamlet stellt sich wahnsinnig und ergeht sich dabei in vielen treffenden und geistreichen Reden, die den Hauptreiz des Stückes ausmachen und von jeher besonders gefallen haben. Diese Hauptrolle gefällt um so mehr, da der Dichter die Nebenrollen, namentlich die ganze Hofpartie, derart gezeichnet hat, daß sie Hamlet zur Folie dienen.

Ferner hat das Stück einige bedeutende dramatische Effekte. Ich will den verstellten Wahnsinn Hamlets zu den dramatischen Effekten rechnen, obwohl er oft zu breit ausgesponnen ist; dagegen ist der Wahnsinn Ophelia's nur ein theatralischer Effekt. Solcher rein theatralischen Effekte sind viele im Stücke und sie haben von jeher die Schaulust gereizt. Dahin gehören die dreimalige Erscheinung eines Geistes in würdigster Gestalt mit der nöthigen wirksamen Beleuchtung, ein Schauspiel auf der Bühne, ein Kirchhof mit Todtengräbern und einem Begräbniß, ein Kampf und ein halbes Dutzend Leichen, nebst vielen hochtrabenden Redensarten.

Daß es nicht lediglich das Stück an sich ist, welches die Wirkung auf das Publikum macht, geht aus dem Umstande hervor, daß man es seit Jahrzehnten an verschiedenen Orten in verschiedenen Bearbeitungen gibt. Jeder Bearbeiter hat sich aus dem Stücke das herausgesucht, was er für besonders wirksam hielt und hat anderes weggelassen. Man ging dabei so weit, sogar den Laertes wegzulassen. Der große Schröder brachte Hamlet in eigener Bearbeitung auf die Bühne. Dieser bedeutende Mann, der vom Theater und

von dramatiſcher Dichtung mehr wußte, als die ganze Shakeſpearomanie zuſammengenommen, konnte ſich mit dem Tode Hamlets nicht befreunden. Die Theatergeſchichte ſagt: das Ende ſei ihm zu blutig geweſen. Indeſſen war das Publikum damals viel Greuel gewohnt, und ich glaube, daß Hamlets Tod gegen ſein Gefühl der poetiſchen Gerechtigkeit war. Er ließ ihn alſo leben und den Thron beſteigen; er brachte alſo den geſchichtlichen Schluß der Erzählung zur Geltung, den Shakeſpeare ſo blutig — — verbeſſert hat. Die Möglichkeit, daß man ein Stück auf ſo vielfache Art bearbeiten kann, beweist den lockeren Bau deſſelben.

Der tragiſche Ausgang eines Drama's muß in dem Drama ſelbſt, in der innern Nothwendigkeit liegen, es muß kein anderer möglich ſein. Richard III., Macbeth müſſen tragiſch enden, ein verſöhnender Ausgang iſt bei ihnen nicht möglich. Bei Hamlet iſt kein tragiſcher Ausgang nothwendig.

Von den vielen Erklärungen, welche die Shakeſpearomanie über Hamlet gegeben hat, iſt mir eine ſehr beachtenswerth erſchienen. Hamlet war eins der letzten Stücke des Dichters. Er zog ſich von der Bühne und dem Leben zurück. Wie jeder Menſch hatte er auch Enttäuſchungen und Unannehmlichkeiten erfahren. Darüber wollte er ſich im Hamlet ausſprechen. Demnach ſteckt im Hamlet viel von der ſubjektiven Stimmung des Dichters, dieſer iſt ſelbſt ein Stück von Hamlet. Daraus erklärt ſich die vorherrſchend trübe Stimmung des Dänenprinzen und der Grundzug der Bitterkeit, eines gewiſſen Peſſimismus in der Anſchauung des Lebens. Daraus erklären ſich auch die ausführlichen Abhandlungen über das Theaterweſen, die ſonſt ziemlich unbegreiflich ſind. Es iſt das eine Conjectur, aber ich glaube eine glückliche.

8.

Hellmuth sagte bei der nächsten Zusammenkunft: „Ich komme heute zu einem der bekanntesten, ja berühmtesten Stücke Shakespeare's, zu dem Kaufmann von Venedig. Leider muß ich mich gerade über dieses Stück in der ungünstigsten Weise aussprechen. Ich werde es erst in dichterischer, dann in sittlicher Beziehung betrachten.

Shakespeare hat nach einer alten Novelle gearbeitet, welche die Geschichte des Kaufmanns mit Shylok ziemlich ebenso erzählt, wie es Shakespeare benutzt hat, so daß der Dichter selbst den ganz undramatischen letzten Akt darangeflickt hat. Die Geschichte mit den drei Kästchen ist einer andern Erzählung entnommen, die Entführung der Jessica durch Lorenzo stammt wohl aus einer dritten Erzählung. Zwei von diesen Erzählungen laufen neben einander her und kommen dadurch in eins zusammen, daß Porzia sich als Mann verkleidet und den Ausgang des Processes herbeiführt.

In den ersten Akten wechselt der Schauplatz zwischen Venedig und Belmont, dem Landsitze der Porzia. In Venedig tritt uns zuerst Antonio, der königliche Kaufmann, entgegen. Er wird von seiner Umgebung als der edelste Mensch gepriesen, in Folge dessen die Shakespearomanie ihn auch zu einem Muster von Edelmuth macht. Außer diesem Loben und Preisen kann ich aber keinen Grund finden, Antonio für edelmüthig zu halten. Es ist fortwährend von seiner Traurigkeit, ja Schwermuth die Rede, ohne daß jemals ein Grund für diese abgegeben wird. Schwermuth ohne seelischen Grund muß einen körperlichen haben; ich überlasse es Ihnen, denselben aufzufinden. Er verbürgt sich für seinen Freund Bassanio für eine Anleihe von dreitausend Dukaten,

die der Jude Shylok vorschießen soll und verschreibt als Buße im Falle des Nichtzurückzahlens ein Pfund von seinem eignen Fleisch. Die Bürgschaft ist vielleicht edelmüthig, die Verschreibung ein übermüthiger Leichtsinn. Unbegreiflich ist die ganze Sache. Der schöne reiche Antonio, der sechs Schiffe in See hat, sollte nicht anders dreitausend Dukaten auftreiben können, als durch solche Verschreibung? Ebenso unbegreiflich ist es, daß dieser berühmte Kaufmann, als er zuletzt nicht zahlen kann, nirgends Hülfe findet. Seine zahlreichen Freunde jammern und schreien über sein Unglück, aber die dreitausend Dukaten bringen sie nicht zusammen. Der Jude Shylok behandelt Antonio mit rohem Uebermuthe. Als ihm endlich nach dem Processe das halbe Vermögen Shyloks zugesprochen wird, nimmt er es an. Das ist nicht edelmüthig, das ist gemein, so gemein, daß ich dafür gar keinen Ausdruck habe. Mit Antonio kann ich mich nicht befreunden.

Neben Antonio steht Bassanio, eine Hauptperson des Stückes. Der Dichter hat diesen Charakter mit besonderer Vorliebe behandelt, und er benimmt sich im Stücke ganz gut, namentlich spielt er sehr gut. Allein lassen wir uns durch die schönen Reden nicht blenden und sehen auf den Kern, so finden wir in Bassanio einen verschuldeten Edelmann, der sein Vermögen verschwendet hat und sich durch eine reiche Heirath wieder aufhelfen will. Ich mag über eine solche Person nicht rigoristisch den Stab brechen, aber auf besondere achtungsvolle Theilnahme kann sie doch nicht Anspruch machen.

Antonio und Bassanio sind von einer Gruppe von Freunden umgeben, Solanio, Salarino, Graziano, Lorenzo, welche zu den Beiläufern oder Vertrauten gehören. Ihre persön-

lichen Verhältnisse bleiben uns unbekannt, sie vermögen für ihre Personen kein Interesse einzuflößen, sie können zum größten Theil gestrichen werden, was in der Aufführung des Stückes auch fast überall geschieht.

Unter diesen Freunden ist Lorenzo, der die Tochter Shylocks, Jessica, entführt und bis zum Schlusse des Stückes mit durchläuft, ohne jemals eine Bedeutung zu erlangen. Das saubere Töchterchen, Jessica, die immer sehr zierlich spricht, stiehlt bei der Entführung ihren Vater Geld und Juwelen, so viel sie bekommen kann. Der hochsittliche Dichter findet diese gemeine Spitzbüberei ganz natürlich und hat kein Wort des Tadels dafür.

Mit durch das Stück geht Graziano, ein etwas munterer, nicht unangenehmer Gesell, der den Bassanio nach Belmont begleitet, und dort die Dienerin Porzia's, Nerissa heirathet. Bassanio borgt nun von Shylok unter der Bürgschaft Antonio's dreitausend Ducaten, um sich mit neuem Glanze ausrüsten und als anständiger Freier Porzia's auftreten zu können. Die Verhandlungen um diese Anleihe und die Vorbereitungen zu dieser Brautfahrt bilden nun den ersten Theil des Stückes.

Die zweite Gruppe des Stücks bildet nun Porzia mit ihren Freiern. Sie ist eine sehr anmuthende Erscheinung, voll Geist und Witz, und in den ersten vier Akten von wohlthuender Mädchenhaftigkeit, wenn sie auch des vollkommenen Tones mächtig ist, mit den Personen der großen Welt umzugehen. Eine sehr hübsche Schalkhaftigkeit gibt ihr einen großen Reiz.

Porzia ist durch ein wunderliches Testament gebunden, nur den Mann zu heirathen, der aus drei Kästchen ein gewisses, richtiges wählt. In der Liebe eines Vaters, der das

Glück seines Kindes als Preis einer Lotterie setzt, ist keine Spur von Vernunft zu finden. Denn eine Lotterie ist diese Wahl. Gold, Silber und Blei haben an sich keine Eigenschaften, die das eine besser als das andere machten, sie sind hauptsächlich durch den Marktpreis unterschieden, und der soll doch keinen Ausschlag geben. Die Inschriften, die die Kästchen tragen, sind auch nicht geeignet die Wählenden klug zu machen. Soll die Bestimmung des Vaters einen Sinn haben, so muß der Wählende durch seine Wahl seinen edlen Sinn und sittlichen Werth kund thun. Allein die Inschriften heißen: Erstens: wer mich erwählt, gewinnt was mancher Mann begehrt. Zweitens: wer mich erwählt, bekommt so viel als er verdient. Drittens: wer mich erwählt der gibt und wagt sein alles daran. Man kann sich für jeden dieser drei Sprüche entscheiden und doch ein durchaus braver Mann sein. Indessen scheint diese etwas widersinnge Kästchenwahl dem Dichter besonders gefallen zu haben, denn er nutzt sie mit der entsetzlichsten Breite aus.

Im ersten Akt in der zweiten Scene unterhält sich Porzia mit Nerissa sehr breit über vier Freier, die bereits abgereist sind. Wir haben sie nicht gesehen, wir sehen sie später nicht, es sind durchaus unbekannte Personen. Zwar entwickelt Porzia in dieser langen Scene recht viel Witz, der aber stark nach einer bösen Zunge schmeckt. Allein dramatisch für die Handlung hat diese Scene nicht den geringsten Werth.

In der zweiten Scene in Belmont tritt der Prinz von Marroco als Freier auf und meldet sich an. Wozu diese Anmeldung? Zu einer solchen brauchen wir doch keine ganze Scene.

In der dritten Scene wird dieser Prinz zur Wahl

geführt. Er wählt falsch, geht ab und kommt nicht wieder. Die ganze Scene hat zweiundsiebenzig Verse. Von diesen spricht Porzia acht, der Prinz vierundsechzig. Also Porzia hat keine Gelegenheit sich zu entwickeln, während uns die Reden des Prinzen ebenso gleichgültig sind wie seine ganze Person.

Ganz ähnlich verläuft die vierte Scene, in der der Prinz von Arragon wählt, falsch wählt, abgeht und nicht wieder kommt. Auch seine langen Reden sind so gleichgültig, wie er selbst, obschon er auch vierundsechzig Verse spricht und Porzia sich mit zehn begnügen muß. — Am Schlusse dieser Scene wird Bassanio's Ankunft gemeldet.

In der sechsten Scene wählt endlich dieser und trifft das richtige Kästchen. Die Scene enthält viel Schönes, namentlich von Seiten der Porzia. Sie hat Bassanio früher einmal gesehen und trägt sein Bild seit der Zeit im Herzen, und sie gibt sich ihm jetzt mit der größten Liebenswürdigkeit zu eigen. Auch Bassanio hat viel Schönes zu sagen. Doch sind die Reden Porzia's und Bassanio's von endloser Länge und stellenweise sehr schwülstig. Sie spricht siebenundachtzig, er gar vierundneunzig Verse.

Man muß doch zugeben, daß diese Wahl entsetzlich ausgedehnt ist. Was interessiren uns denn die Personen, die in der Wahl nicht das Rechte treffen? Und doch sind dieser verfehlten Wahl fünf Scenen gewidmet.

Während dieser Scene hat sich Graziano mit Nerissa verständigt und am Schlusse kommt die Nachricht, daß Antonio bankrott und mit seiner Buße an Shylok verfallen ist. Bassanio und Graziano brechen sogleich auf, Porzia und Nerissa folgen heimlich.

Hier läßt sich wieder sehen, wie der Dichter mit der

Zeit umgeht. Alles das, was wir bisher gesehen haben, erfordert die Zeit von drei Monaten. Es ist unbegreiflich. Bassanio borgt sich Geld, sich zur Reise nach Belmont zu rüsten; wenn es hoch kommt, kann diese Ausrüstung vierzehn Tage erfordern, er reist nach Belmont, das nahe genug auf dem Festlande liegt, er will keinen Tag mit der Wahl warten — wo kommen denn drei Monate her? Und doch sind es drei Monate, denn der Schein des Antonio lautet auf drei Monate, ist erst nach drei Monaten fällig. Wer gut rechnen kann, mag die drei Monate herausrechnen!

Am Schlusse des dritten Aktes folgen noch zwei höchst überflüssige Scenen. In der einen übergibt Porzia dem Lorenzo, der sich mit seiner Jessica auch eingefunden hat, die Aufsicht über Belmont und theilt ihm ihren Plan mit, sich mit Nerissa in Männerkleider zu werfen und nach Venedig zu gehen. Dabei entschlüpft ihr eine so grobe Zote, daß man förmlich erschrickt.

In der zweiten Scene erscheint Lanzelot mit Jessica im Garten. Auch über diesen Lanzelot noch ein paar Worte. Er soll der Narr des Stückes sein. Er tritt auf, indem er seinen alten blinden Vater foppt, spielt bei der Entführung Jessica's den Zwischenträger und tritt in die Dienste des Bassanio. Er ist zwar drollig, hat aber selbst keinen Witz, sondern begnügt sich mit Wortspielen und falsch gebrauchten Fremdwörtern. Die Shakespearomanie nennt ihn selbst den „insipidesten" aller Narren, dessen Foppen des alten Vaters einen peinlichen Eindruck mache. Sie entschuldigt seine Insipidität damit: der Dichter habe mit ihm andere Narren in andern Stücken persifliren wollen. Das kann möglich sein, obgleich es durch nichts bewiesen ist, allein was kümmern uns jetzt nach beinahe dreihundert Jahren

andere Stücke, die wir nicht kennen? Dann wäre ja Shakespeare nur ein Dichter für seine Zeit und nicht für alle Zeiten.

Der vierte Akt enthält dann die große Gerichtsscene, in der Shylok von Antonio die Buße eines Pfundes Fleisch verlangt, in der Porzia als Rechtsgelehrter auftritt und die Entscheidung gegen Shylok lenkt. Alle solche Gerichtsscenen haben eine spannende Wirkung, so auch diese. Bei den alten Griechen gehörten Darstellungen von Processen und Gerichtsscenen zu den beliebtesten Unterhaltungen.

In dieser Gerichtsscene spielen der Doge und sein Senat rein die Rollen von Statisten. Die verkleidete Porzia entscheidet den Proceß. Ob das möglich ist? Antonio gewinnt den Proceß.

Shylok ist verurtheilt, die Liebespaare sind verbunden, das Stück ist aus.

Doch nein, es fehlt noch der fünfte Akt, und der Dichter schafft ihn noch. Denn fünf Akte sind einmal das Maß. Dieser fünfte Akt ist in jeder Beziehung der größte Fehler, den wir bei dem Dichter finden. Zunächst ist er poetisch und dramatisch so bedeutungslos wie möglich.

Porzia hat bei der Verlobung Bassanio einen Ring gegeben und ihm beschworen, ihn nie vom Finger zu lassen. Bassanio schwört, sich nie von dem Ringe zu trennen. Er sagt:

„Weicht dieser Ring
Von diesem Finger, dann weicht hier das Leben,
O dann sagt kühn: Bassanio sei todt."

Nach dem Proceß begehrt Porzia in ihrer Verkleidung als gelehrter Doctor den Ring von Bassanio als Belohnung. Dieser gibt ihn. Der Scherz ist peinlich. Man wird nicht

mit sich einig: durfte Bassanio den Ring geben, durfte er ihn verweigern.

Graziano macht dieselbe Geschichte nach mit einem Ringe, den er von Nerissa erhalten. Der fünfte Akt enthält nun nichts als den Streit, der entsteht, als Porzia, nachdem alle nach Belmont zurückgekehrt sind, den Ring fordert, der dann durch Verzeihung von Porzia's Seite gelöst wird. Wie inhaltsleer! Eine verliebte Tändelei! Und diese folgt auf die erschütternde Scene vor Gericht. Und diese bildet den fünften Akt eines wechselvollen Stückes. Während im fünften Akt das ganze Stück gipfeln soll, ist alles, was uns interessiren kann, längst abgemacht, und eine leere Tändelei soll uns befriedigen. Und wie ist der Dialog in diesen Scenen. Leichtfertig, fast schlüpfrig, auch eine grobe Zote läuft mit unter. Porzia und Nerissa sprechen fortwährend von ihrem Bette, in das sie ihre Männer nicht aufnehmen wollen, in das sie aber die Inhaber der Ringe schon aufgenommen hätten u. s. w. Die schöne, mädchenhafte Porzia spricht hier vom Bette und seinen Freuden wie die erfahrenste Dame der demi-monde.

Reinhold. Es ist überhaupt auffallend, daß Shakespeare die rein sinnliche Seite der Liebe immer stark betont. Selbst Portia im Cäsar klagt, daß ihr Mann nicht in ihr Bett gekommen sei.

Oswald. Aber hat denn die Liebe zwischen Mann und Weib nicht eine stark sinnliche Seite?

Reinhold. Ganz recht, doch mag diese sich begnügen, im stillen ehelichen Gemach ihren Platz zu finden, außerhalb derselben wollen wir sie nicht sehen. Ich sah einmal dem Spiele von Kindern zu. Ein Knabe fiel, ein anderer rief schadenfroh: „der ist auf den Popo gefallen.“ „Pfui,“ rief

ein Dritter. „Was," sagte der Zweite, „hast du etwa keinen?" „O ja," war die Antwort, „man hat einen, aber man spricht nicht davon." Das ist eine recht kindische Anekdote, die ich auch nur hier unter Männern erzählen mag, aber sie ist unendlich bezeichnend. Man spricht nicht davon. Allein Shakespeare spricht immer davon.

Oswald. Zu seiner Zeit fand man nichts darin.

Reinhold. Da kriechen Sie wieder in Ihr Mauseloch. Seine Zeit! Wir aber leben in einer andern Zeit. Wir sprechen nicht davon. Am wenigsten lieben wir es, wenn unsere Frauen davon sprechen. Am allerwenigsten lieben wir es, wenn unsere Mädchen ohne Scheu davon sprechen, von denen sie, nach unserer Voraussetzung gar keine Kenntniß haben dürfen. Sie dürfen vom Bette nicht sprechen, ehe sie in das Bett gekommen sind und da die Geheimnisse desselben erfahren haben. Und wenn ich dann die Zeit der gestählten Nerven mit unserer vergleiche, so muß ich doch unserer den Vorzug geben. Die größere Zartheit und Feinheit in unsern Umgangssitten ist durch eine größere Zartheit und Feinheit des Empfindens und Denkens hervorgerufen, wie denn die Sittlichkeit immer fortschreitet und die Sittlichkeit unserer Zeit weit über der Zeit von Shakespeare steht. Auch in diesem Punkte zeigt es sich klar, daß Shakespeare nicht der Dichter aller Zeiten ist. Doch Sie sprachen ja vom Kaufmann von Venedig.

Hellmuth. Wenn dieser fünfte Akt schon in dramatisch-poetischer Beziehung dem ungünstigen Urtheile nicht entgehen kann, so steht er noch tiefer, betrachtet man ihn in sittlicher Hinsicht. Hier ist der Punkt, auf den es mir am meisten ankommt. Ich behaupte: es gibt kein unsittlicheres Stück als den Kaufmann von Venedig.

Oswald. Oho! Das ist stark!

Hellmuth. Lassen Sie mich ausreden. Der Dichter hat sich bemüht, Bassanio und Porzia zum Mittelpunkte des Stücks zu machen, das ist ihm aber nicht gelungen, die Hauptperson ist Shylok, er ist's allein, der uns interessirt. Ich habe das Stück zum erstenmale als Knabe gesehen und nahm schon damals den Eindruck mit nach Hause: in dem Stücke hat doch eigentlich Shylok vollkommen Recht. Das ist der Punkt. Shylok hat Recht, die andern alle Unrecht. Und Shylok geht zu Grunde und die andern triumphiren. Kann es eine größere Unsittlichkeit geben, als wenn das Unrecht triumphirt? Noch abscheulicher wird dieser Triumph, weil er sich darauf stützt, daß Shylok ein Jude ist.

Sehen wir uns denn doch diesen Shylok näher an. Antonio schilt ihn einen Wucherer. Den Beweis bleibt er schuldig. Shylok nimmt hohe Zinsen. Das thaten die venetianischen Kaufleute alle. Shylok treibt nur Geldgeschäfte, wir würden ihn heute einen Banquier nennen. Warum treibt er nur Geldgeschäfte? Weil er andere nicht treiben darf. Er darf kein Gewerbe treiben, keine Landwirthschaft, er darf kein Amt bekleiden, er darf eben nur Handel treiben. Wenn dem Juden, der Jahrhunderte lang von jeder andern bürgerlichen Hantirung ausgeschlossen ist, etwas von dem Eigennutz und der Profitmacherei, die dem Handel theils wirklich, theils scheinbar anklebt, auch nachgesagt wird, ist das ein Wunder?

Shylok ist also ein reicher und angesehener Banquier in Venedig. Niemand sagt ihm etwas Unehrenhaftes nach. Er soll geizig sein? In keinem Gesetzbuche der Welt ist Geiz als ein Verbrechen oder Vergehen aufgeführt. Bassanio scheut sich

nicht, von ihm Geld zu borgen, er ladet ihn zu Tische ein, was Shylok anfangs schroff abschlägt, zuletzt aber annimmt, eine Inconsequenz, die der Vergeßlichkeit des Dichters zur Last fällt, nicht dem Shylok. Was also liegt gegen den Mann vor? Nichts, als daß er ein Jude ist. Aber für den Dichter, der in „olympischer Ruhe" über dem Treiben der Welt zu Gericht sitzt, darf es keinen Juden, sondern nur einen Menschen geben. Shylok ist rachsüchtig. Gut. Wer hat ihn denn zur Rache angereizt? Doch nur ihr, die ihr ihn schmäht. Antonio hat ihn geschmäht, beschimpft, hat ihm den „Auswurf auf den Rock geleert" und droht, es in rohem Uebermuthe wieder zu thun. Hat Shylok nicht Ursache, nach Rache, nach Vergeltung zu verlangen? Ist Rache nicht ein menschliches Gefühl? Ob Shylok, als er sich ein Pfund Fleisch als Buße für die Nichtbezahlung der Schuld verschreiben läßt, schon böse Hintergedanken hatte, läßt sich nicht nachweisen. Er durfte kaum hoffen, zu der Buße zu gelangen, denn Antonio ist ein „guter" Mann, er hat viele Schiffe in See. Zur Rache wird Shylok erst aufgestachelt, als man ihm sein Kind entführt, und als diese — — Dame — — ihrem Vater Juwelen und Geld stiehlt. Hier liegt der Hauptpunkt. Daß eben die Entführung der Tochter es ist, die Shylok zur wüthendsten Rache entflammt, beweist der Dichter selbst; er läßt den Solanio sagen, als darüber gespottet wird:

„Daß nur Antonio nicht den Tag versäumt,
Sonst wird er hiefür zahlen."

Hier verräth der Dichter unwillkürlich, wo Shylok am tiefsten verwundet ist. Und alle haben sie Theil an der Schuld. Denn just der Freundeskreis, der sich um Antonio und

Baſſanio gruppirt, hat bei der Entführung der Jeſſica geholfen und ſie bejubelt. Und dieſe Jeſſica! Vergebens bemüht ſich die Shakeſpearomanie, vergebens bemüht ſich Shakeſpeare ſelbſt, die Jeſſica weiß zu waſchen. Was ſollen nun die Worte: ſie iſt nicht ſeines Herzens, ſie iſt nur ſeines Blutes Tochter. Jeder der ſchlecht handelt, ſucht ſich vor ſich ſelbſt zu entſchuldigen, aber Phraſen ſind keine Rechtfertigungsgründe. Und Jeſſica handelt ſchlecht, handelt gemein. Mochte ſie ſich entführen laſſen, das entſchuldigt vielleicht die Liebe. Aber den Vater um Geld und Gut beſtehlen, iſt gemein. Ich habe mich geſchämt, als ich las, daß die Shakeſpearomanie dieſen Zug ſchön findet und darin den praktiſchen Sinn ihres Volks erkennt. Wir haben alſo Shylok hier, der von einer ganzen Bande von Chriſten gehetzt wird, weil er ein Jude iſt, den man verhöhnt, beſchimpft hat, dem man Vermögen und ſein Kind geſtohlen hat, und dieſer in den tiefſten Tiefen ſeines Lebens verwundete Mann ſoll vor Gericht Gnade üben, ſoll die Buße aufgeben, und damit die einzige Möglichkeit der Rache für Beleidigungen? Er thut es nicht, er will Rache, er beſteht auf ſeinem Schein, und er hat Recht, dreimal Recht, zehnmal Recht.

An ſich iſt der ganze Vertrag zwiſchen Antonio und Shylok ungültig nach dem alten Rechtsgrundſatze, daß er contra bonos mores iſt. Davon weiß aber der ganze weiſe Senat Venedigs nichts. Er läßt ſich eben durch ein Sophisma verblüffen.

Nun kommt der Richterſpruch. Der Jude wird um ſeine Rache geprellt durch ein — Sophisma. Denn wenn er ein Pfund Fleiſch zu fordern hatte, ſo iſt darin das Blut mit eingegriffen, ohne welches man Fleiſch nicht aus einem

lebenden Körper schneiden kann. Wer ein Recht auf das Ganze hat, hat es auch auf die Theile. Daß er nicht weniger schneiden dürfe, als genau ein Pfund, ist ebenfalls sophistisch, denn wenn ich das Ganze nicht will, kann ich darauf verzichten.

Indessen wir sind mit diesem Sophisma einverstanden, es ist scharfsinnig und wir wollen niemanden ein Pfund Fleisch ausschneiden sehen. Doch damit ist der Dichter nicht zufrieden, er muß den armen Shylok ganz vernichten. Wieder durch ein Sophisma wird Shylok sein Vermögen abgesprochen. Vergebens fleht der arme Mann:

„Nein, nehmt mein Leben auch;
Ihr nehmt mein Haus, wenn ihr die Stütze nehmt,
Worauf mein Haus beruht; ihr nehmt mein Leben,
Wenn ihr die Mittel nehmt, wodurch ich lebe."

Sein Vermögen wird ihm halb abgesprochen, und der königliche Antonio ist schlecht genug, es zu nehmen, obschon er nicht den Schatten eines Rechtsanspruches hat.

Doch damit ist es nicht genug, es wird dem Juden auch aufgegeben, sich taufen zu lassen. Das ist der Gipfel der Niederträchtigkeit, die an Shylok verübt wird. Was ist dem armen, seit Jahrhunderten mit Füßen getretenen Volke Israel geblieben, als sein Glaube? Er ist das Band, das sie an die verlorene Heimath, an ihre alten, uralten Vorfahren knüpft, er ist der Trost in tausendfachen Verfolgungen gewesen, in sich fortwährend erneuerndem Elend. An diesem Glauben hängt das Volk Israel mit zäher Liebe. Und aus diesem Glauben wird Shylok mit Gewalt gerissen; die Taufe wird über ihn ergossen, die er scheut wie das Feuer der Hölle. Und hat er nicht Recht, sie zu scheuen? Soll er in die

Gesellschaft derer treten, die ihn zu Boden geworfen haben? Mögen sie sich Christen nennen, Menschen sind sie nicht.

Und nachdem Shylok derart vernichtet ist, beginnt der fünfte Akt in zauberischem Mondscheine, sanfte Musik in der Ferne und auf der Bühne sitzen Jessica mit ihrem Entführer. Nicht weit davon in Venedig liegt ihr alter Vater, das Gesicht am Boden, das Haupt mit Asche bestreut, gemißhandelt, zertreten, vernichtet sucht er vergebens Trost in dem bittersten Weh — seine Tochter aber lehnt sich in süßem Liebesgeflüster an ihren Geliebten. Und heim nach Belmont kommen Porzia, Nerissa, Antonio, Bassanio, Graziano, alle von der großen Judenhetze, und in scherzhaftem Liebesstreite, in süßen Neckereien freuen sie sich ihres Lebens, während in Venedig das Opfer ihres Thuns sich krümmt im Schmerz der bittern Wunden, die sie ihm geschlagen.

Dieser fünfte Akt ist der Gipfel der Unsittlichkeit, den der Dichter erklommen. Hat er kein Mitgefühl für den Gemißhandelten, der zwar ein Jude, aber doch ein Mensch ist? Hat er keine Ahnung davon, daß es eine Niederträchtigkeit für eine Tochter ist, wenn sie ihren Vater verläßt und bestiehlt, der zwar nur ein Jude, aber doch ein Mensch ist? Hat er keine Ahnung davon, daß sich selbst das Gesetz zum Verbrechen hergibt, wenn es durch Schismen einen Juden vernichtet, der aber doch ein Mensch ist. — Nein, nein, schweigt mir von dem tiefen, unbestechlichen Sittlichkeits- und Gerechtigkeitsgefühle des Dichters. Das Bild des zertretenen Shylok ruft ihm zu: du bist ein ungerechter Richter.

Oswald. Sie gehen zu weit. Shakespeare ist nur getreu seinem Vorbilde gefolgt. Wäre hier eine Ungerechtigkeit vorhanden, so liegt sie am Stoffe.

Hellmuth. Der Dichter darf sich hier nicht auf seine Vorbilder berufen, denn er hat Unrecht, wo er ihnen treu geblieben ist; Unrecht, wo er abgewichen.

Wenn sein Vorbild ihm die Gerichtsscene sehr deutlich vorzeichnete, so gebührt auch dem Vorbild ein großer Theil des Verdienstes der Wirkung dieser Scene. Das Vorbild aber hat den Juden als einen ganz abscheulichen Menschen geschildert, Shakespeare's Shylok ist das durchaus nicht. Zudem ist die Entführung der Jessica, die Shylok am meisten zur Rache reizt und zur Rache berechtigt, eine Zuthat Shakespeare's, dessen Neigung, alles auf die äußerste Spitze zu treiben, wir ja öfter schon gefunden haben. Wenn sein Vorbild die Geschichte mit den Ringen hatte, so mußte Shakespeare erkennen, daß diese weder poetisch noch dramatisch ist, am allerwenigsten aber als Schluß des Stückes paßte. Er mußte sie also weglassen. Aber er ist nicht Herr seines Stoffes gewesen.

Oswald. Sie bedenken nicht, daß der Kaufmann von Venedig eigentlich ein Lustspiel ist, daß Shylok als komische Rolle aufzufassen ist.

Hellmuth. Mit dieser Rechtfertigung thun Sie selbst dem Dichter Schaden. Wie, einen Menschen so zu Boden treten, wie Shylok zu Boden getreten wird, soll ein Stoff zur Belustigung sein? Und ein derart Gemißhandelter soll eine komische Rolle sein?

Wie scharf und richtig spricht sich Shylok aus über die Art und Weise, wie Antonio ihn behandelt hat und den einzigen Grund, den dieser dazu hatte:

„Er hat mich beschimpft, meinen Verlust belacht, meinen Gewinn verspottet, mein Volk geschmäht, meinen Handel gekreuzt, meine Freunde verleitet, meine Feinde gehetzt.

Und was hat er für Grund? Ich bin ein Jude! Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften, mit derselben Speise genährt, mit denselben Waffen verletzt, denselben Krankheiten unterworfen, mit denselben Mitteln geheilt, gewärmt und gekältet von demselben Sommer und Winter, wie ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen? Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist dessen Demuth? Rache! Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbild? Nur Rache! Die Bosheit, die ihr uns lehrt, will ich ausüben!"

Das ist eine der trefflichsten Reden, die der Dichter je geschrieben, und dabei von vollendeter Charakteristik. Und ein Mensch, der solche Worte spricht, soll komisch sein?

Diese Rede ist der Schmerzensschrei eines Jahrhunderte lang von dem bornirtesten Pfaffenthum zu Boden getretenen Volkes! Und darin soll Komik liegen? Dann hat der Dichter anderes geschrieben und anderes gewollt.

Aber Sie haben Recht, der Dichter hat diese Absicht gehabt. Das beweist die Scene mit Tubal, wo dieser bald von Antonio's Verlusten, bald von der entlaufenen Tochter spricht. Shylok wird dadurch bald zur Freude über die bevorstehende Rache gereizt, bald zum Schmerz, nnd indem er das thut, muß er vor dem „nervengestählten" Publikum förmliche Sprünge machen. Wenn aber das „blutfrohe" Publikum Shakespeare's über einen gequälten Menschen lachen konnte, wir können es nicht mehr. Wir sind aber in sittlicher Anschauung so weit gegen Shakespeare's Zeit

vorgeschritten, daß es keinem deutschen Schauspieler einfallen würde, Shylok als komische Rolle zu behandeln, sondern man nimmt ihn fast tragisch, als tiefernste Charakterrolle. Und so ist er auch vom Dichter gezeichnet. Ist das unwillkürlich geschehen, so stimmen die Worte des Dichters nicht mit seiner Absicht. In der ernsten Auffassung des Shylok liegt auch die Wirkung auf unserer Bühne. Und nur in dieser, denn alle andern Personen lassen unser Publikum kalt.

Reinhold. Es wird Ihnen schwer halten, Shakespeare von dem Vorwurfe zu reinigen, daß er in dem von dem Pfaffenthume ausgeheckten Judenhaß befangen war. Und da stelle ich Ihnen als leuchtendes Gegenbild unsern Lessing hin. Er schrieb seinen Nathan. Dieses wahrhaft große Drama ist wahrhaft von sittlichen, wie vorzüglichen Ideen getragen, es ist ein Katechismus der echten Humanität, der edelsten Menschlichkeit, und dabei sind seine Personen von einer plastischen Fülle und Abrundung, wie sie nur ein echter Dichter von Gottes Gnaden schaffen kann. Der Nathan ist wahrhaft ein Evangelium der echten Sittlichkeit. Und indem Lessing zu seinem Nathan einen Juden nahm, gab er dem Jahrhunderte lang gemißhandelten Volke Israel eine Ehrenerklärung im Namen der Menschheit. Und mit dieser Genugthuung mögen sich die Juden begnügen, wenn auch noch jetzt Pfaffenthum und Junkerthum den alten Unkenruf erheben. Er wird verstummen, wenn das Gezücht des Religionshasses ganz in den Sumpf zurückgetrieben sein wird, dem es entstammte. Wenn aber jemand auf der Höhe der Zeiten und aller Zeiten gestanden hat, so ist es Lessing.

Er steht wahrhaft in olympischer Höhe und hält das Banner des Fortschritts der Menschlichkeit, nach dem noch

Jahrhunderte aufblicken werden. Ihm gebührt der Platz, auf den die Shakespearomanie vergeblich ihren Abgott zu bringen sucht.

Und neben Lessing, der uns hier am nächsten lag, nennen wir noch Goethe und Schiller. Wie prachtvoll hat Goethe in der Iphigenie die siegende Macht der reinen Wahrheit verherrlicht! Mit welch wunderbarer Tiefe hat er im Faust den Kampf eines Menschen, und in diesem einen Menschen den Kampf der ganzen Menschheit mit der Welt, mit dem Dasein geschildert. Wie klar und begeisternd hat Schiller im Carlos die großen, die Welt bewegenden Ideen verkündet, wie ist er im Tell und sonst noch der Apostel der Freiheit und der Vaterlandsliebe gewesen! Und ich spreche hier nur von Goethe und Schiller als Dramatiker, ich gehe noch gar nicht ein auf die Fülle von Wahrheit, Weisheit und edelster Sittlichkeit, die in ihren übrigen Schriften sprudelt. Ja, diese drei Männer gingen weit hinaus über die Realität des objectiven Dichtens, sie erhoben sich auch zu der Idealität, die wir vom Dichter fordern. Sie waren nicht nur Dichter, sie waren und sind wahrhaft Propheten, die ein neues Evangelium predigten. Seit einem Jahrhundert hat unser Volk sich an dem Evangelium dieser drei großen Männer erhoben, erwärmt, begeistert, und ich hoffe von dem tüchtigen Kerne unseres Volkes, daß es noch manches Jahrhundert das Dreigestirn seiner großen Dichter als Führer betrachten wird.

Versucht es denn, euern Abgott Shakespeare neben unsere Dichter zu stellen und seht, ob er Probe hält!

9.

Hellmuth sagte bei der nächsten Zusammenkunft: Das folgende Stück, das ich vorzunehmen hätte, ist „Wie es euch gefällt.“ Allein ich werde mir für später aufheben, es zu besprechen, denn ich habe es noch nicht verstanden. Vielleicht gelingt mir das, wenn ich es noch öfter lese. Bis jetzt habe ich noch nicht dahinter kommen können, was das Ding eigentlich ist. Für ein Drama kann ich es nicht halten, denn es entbehrt auch jedes dramatischen Zusammenhanges. Eine Reihe von abenteuerlichen Scenen, höchst locker aneinander geknüpft, deren Inhalt auch die am weitesten gestreckten Grenzen der Wahrscheinlichkeit überschreitet, ja bis zur Unmöglichkeit vordringt, geben doch noch kein Drama. Als Goethe sagte: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken,“ scheint er dieses seinsollende Drama im Auge gehabt zu haben.

Eine Menge von Personen laufen ohne Ziel und Zweck durcheinander; ein Ringkampf auf der Bühne, ein verkleidetes Mädchen, ein Greis, der vor Hunger am Sterben ist, Palmen, die im Ardennerwald wachsen; ein Löwe, der sich daselbst aufhält, ernste und lustige Narren, Schäfer und Hofherren, Liebespaare aller Art, ein böser Herzog, der sich urplötzlich zur Tugend bekehrt, ein vertriebener Herzog, der sich im Walde aufhält; es ist ein buntes Durcheinander. Aber für ein Stück kann ich die Dichtung nicht halten, am wenigsten für ein Meisterstück.

Meines Wissens hat sich auch noch keine Bühne daran gewagt, es aufzuführen, kein Bearbeiter, es für die Bühne zurecht zu machen.

Die Shakespearomanie findet natürlich vieles zu loben

und zu preiſen; namentlich den Witz und Humor in dem Dialog. Aber Witz und Humor machen kein Drama. Mir ſind ſämmtliche Perſonen höchſt unintereſſant vorgekommen: nur einige haben einen Anflug von Charakteriſtik. Die Shakeſpearomanie iſt namentlich von Roſalinden entzückt. „Wir begrüßen in Roſalinden eine jener köſtlichen Frauengeſtalten, wie ſie nach Shakeſpeare wohl nur noch Goethe der Natur abgelauſcht hat.“ Großer Goethe, vergib ihnen dieſe Läſterung. Wenn dieſe Roſalinde, die nicht liebt, aber verliebt iſt wie ein Backfiſch, und ſich dabei immer mit Neckereien und Wortſpielen herumſchlägt, eine köſtliche Frauenfigur iſt, dann weiß ich nicht, welche Anforderungen wir an Frauen ſtellen ſollen. Aber ich gebe es zu, es mag an mir liegen, ich verſtehe es eben nicht. Vielleicht geht mir einmal das Verſtändniß auf, dann will ich die Shakeſpearomanie kniefällig um Verzeihung bitten.

Der Dichter hat natürlich auch dieſes Stück nach einer fremden Erzählung gearbeitet. Allein mir ſcheint, hier habe er in der Wahl ſeines Stoffs einen Mißgriff — — wollte ich ſagen, einen Meiſtergriff gemacht.

Das nächſte Stück iſt „die bezähmte Widerſpenſtige.“ Auch hier werde ich ſehr kurz ſein. Wie gewöhnlich hat Shakeſpeare auch bei dieſem Stücke ſich an einen fremden Stoff angelehnt, wie die Shakeſpearomanie euphemiſtiſch ausdrückt, d. h. er hat ein ſchon vorhandenes Stück unter faſt gleichem Titel für die Bühne bearbeitet. Und zwar für ſeine Bühne, für die Bühne, deren Mitdirektor er war.

Das Stück zerfällt in drei Theile. In dem erſten

Theile wird ein betrunkener Keſſelflicker auf das Schloß eines Lords gebracht, es wird ihm dort eingeredet: er ſei ein Lord und zu ſeiner Ergötzung wird ihm eine Komödie vorgeſpielt. In den Pauſen ſpricht er darein, am Schluſſe wird er wieder betrunken gemacht und wieder in ſein Elend ausgeſetzt. Die Erfindung, ein Stück im andern ſpielen zu laſſen, das eine Stück gleichſam als Rahmen um das andere zu legen, iſt ſehr artig und auch anderweitig benutzt worden. Das Stück, nach dem Shakeſpeare arbeitete, hat dieſen Gedanken auch ganz durchgeführt. Der Betrunkene beginnt das Stück und ſchließt es. Shakeſpeare hat das fallen laſſen, ſein Betrunkener fängt an, verſchwindet dann gänzlich und die Sache geht ohne ihn zu Ende. Wenn die Shakeſpearomanie ſo viele Conjecturen macht, will ich mir auch eine erlauben. Wahrſcheinlich hat Shakeſpeare ſeinen Betrunkenen auch bis zum Ende durchgeführt, aber der Schluß iſt verloren gegangen. Anders iſt der Anfang gar nicht erklärlich, denn er wäre ſonſt geradezu dumm.

Nach dieſer Einleitung durch einen Betrunkenen folgt dann das eigentliche Stück. Daſſelbe beſteht aus zwei Theilen, die ganz gut ineinander verwebt ſind. Der erſte Theil iſt die Werbung um Bianca, die Tochter des Baptiſta. Dieſe ganze Liebesgeſchichte iſt nach einer alten italieniſchen Maskenkomödie gearbeitet und entbehrt jeglichen Intereſſes. Der ſiegende Liebhaber, Lucentio, verkleidet ſich als Muſiklehrer, ohne daß man den Grund begreift, denn er iſt reich und aus gutem Hauſe, ſo daß er bei offener Bewerbung keinen Korb zu fürchten braucht. Keine von den auftretenden Perſonen vermag die leiſeſte Theilnahme zu erwecken. Nachdem ſich allerlei Scenen hin- und hergezogen haben, ohne daß eigentlich etwas vorgeht, iſt der Schluß und die Verſöhnung

doch genau so, als er ohne den Aufwand von Verkleidungen, Lügen, Ränken in der ersten Scene dagewesen wäre, hätte Lucentio in eigner Person gesagt: gebt mir eure Tochter zur Frau.

Eine eigentliche Handlung und eine sehr lebhafte ist nur in dem zweiten Theile des Stückes, in der Charakterumwandlung Katharinens, d. h. in der Bezähmung der Widerspenstigen. Das erste langweilige Ränkespiel ist gleichsam nur der Canevas, in dem die eigentliche Handlung hineingestickt ist.

Diese Handlung ist so roh wie möglich. Katharine, Tochter Baptista's, ist die Widerspenstige, die Keiferin, die Widerbellerin. Sie ist das im höchsten Grade, sie schimpft und widerspricht, sie schlägt um sich, sie mißhandelt und schlägt ihre eigene Schwester ohne jeglichen Grund. Sie ist eine durchaus widerwärtige Erscheinung.

Ein solcher Charakter ist nur möglich bei angeborner Bösartigkeit oder bei schwächlicher Erziehung eines heftigen, eigensinnigen Temperaments. Diese ungezogene Widerbellerin wird gezähmt durch einen Herrn Petruchio. Dieser Herr zeigt sich bei seinem Auftreten als ein recht gemeiner Bursche. Es wird ihm von der zänkischen Katharine gesprochen und er ist auf der Stelle bereit, sie zu heirathen, wenn sie nur Geld hat. Er sagt wörtlich:

„Sei sie so häßlich als Florentins Schätzchen,
Alt wie Sibylle, zänkisch und erbost,
Wie Sokrates' Xantippe, ja noch schlimmer,
Ich kehre mich nicht dran und tobt sie gleich
Dem adriat'schen Meer, von Sturm gepeitscht."

Wenn jemand, der selbst Vermögen, viel Vermögen hat, der also nicht aus Noth handelt, ein Mädchen heirathen will,

ohne sie noch gesehen zu haben, die ihm von seinen Bekannten geradezu als ein Teufel geschildert wird, so ist das gemein; ich kann keinen andern Ausdruck dafür finden. Indessen er heirathet sie und bezähmt ihre Widerspenstigkeit. Aber wie? Eben nur durch die roheste Gewalt. Er läßt sie hungern, entzieht ihr den Schlaf und prügelt seine Bedienten derart ohne Ursache, mit grobem Toben, daß Katharine jeden Augenblick fürchten muß, den Stock auch auf ihrem Rücken niederfallen zu sehen. Da Käthchen so abschreckend bösartig gezeichnet ist, hat der Zuschauer kein Mitleid für sie und die Rohheit, die über sie ausgeschüttet wird, bekommt einen komischen Anstrich. Allein das kann das Stück nicht gefällig machen, umsomehr, da die Zähmung eine psychologisch unwahre ist. Allerdings setzt Katharine in stellenweis recht hübscher Rede am Schlusse die Stellung und die Pflichten einer Frau auseinander. Allein wie kommt sie zu diesen Ansichten?

Die Zähmung einer Widerspenstigen ist eine Aenderung des Charakters. Wohlthätig auf einen Charakter, also bessernd wirken nur moralische Einflüsse, nur durch Gemüth oder Einsicht kann hier eine Wirkung erfolgen. Allein von einem moralischen Einflusse weiß Petruchio nichts. Er kennt nur rohe Gewalt. Mit Hunger, Schlaflosigkeit und Prügeln zähmt man Hyänen, Wölfe und überhaupt wilde Thiere. Allein diese Zähmung geht nicht weiter, als daß nur der Muth zum Ausbruch der Wildheit gebrochen wird, die Wildheit selbst aber nicht. Derartige wilde Thiere werden niemals dem Menschen freundliche Hausthiere. Anders ist es hier auch nicht. Der Muth zur Widerspenstigkeit ist bei Katharinen gebrochen, aber auf ihr Gemüth und ihre Einsicht können die rohen Mittel keine Einwirkung geübt haben.

Demnach ist Katharinens Charakter nicht ausgebessert, es ist nur ihrer Widerspenstigkeit der Kappzaum angelegt worden. Mit einem Worte sie ist wie ein störriges Pferd soweit dressirt worden, daß sie sich einsperren läßt. Voraussichtlich wird ihre Wildheit bei jeder Veranlassung wieder ausbrechen. Das ist aber Herrn Petruchio gleichgültig, ihm lag es ja nur daran, eine gute Mitgift zu bekommen. Mitgefühl kann das Paar bei dem Zuschauer nicht erwecken, denn es ist einander würdig.

Die Shakespearomanie erkennt das alles an. Sie nennt das Benehmen Petruchio's eine „Brutalität," sie findet in seinem Verfahren eine „tolle Carricatur." Das finde ich auch, nur muß ich gestehen, daß mir eine tolle Carricatur von Brutalität keinen Gefallen erwecken kann, während sie der Shakespearomanie natürlich sehr gefällt. Consequenz ist darin, denn da Shakespeare der einzige Dichter ist, so muß ja alles von ihm gelobt werden.

Uebrigens sind in dem Stück endlose Reden, Witzhascherei, Wortspielerei und Wortschwall in wuchernder Fülle. Als belegendes Beispiel will ich nur eine Stelle anführen. Petruchio kommt in einem schäbigen Aufzuge zur Hochzeit. Das wird folgendermaßen beschrieben:

„Er langt an in einem neuen Hute und altem Wams; einem paar Hosen, dreimal gewendet, und einem paar Stiefeln, die schon als Lichtkasten gedient haben; einer mit Schnallen, der andere zum Schnüren; mit einem alten rostigen Degen aus dem Stadtzeughause; das Gefäß ist zerbrochen und der Bügel fehlt und die beiden Riemen sind zerrissen. Sein Pferd ist kreuzlahm, und trägt einen alten, wurmstichigen Sattel mit zwei Bügeln; außerdem hat es den Rotz und ist auf dem Rückgrat ganz vermoost; es ist

krank an der Mundfäule, behaftet mit der Räude, steckt voller Gallen, ist ruinirt von Spath, leidet an der Gallsucht, hat einen incurabeln Hahnentritt, einen intermittirenden Sonnenkoller (?), einen unvertilgbaren Kropp; dabei ist es senkrückig, stark buglahm und steif auf den Vorderbeinen; es hat eine halb verbogene Stange und ein Kopfgestell von Schafleder, das man so kurz geschnallt, um es vom Stolpern abzuhalten, daß es schon oft gerissen und mit Knoten wieder zusammengeflickt ist; einen Gurt, aus sechs Stücken geflickt, und einen sammetnen Schwanzriemen aus einem Frauensattel, mit Packfäden ergänzt."

Ich will nun nicht von der entsetzlichen Rohheit sprechen, daß Petruchio seine Braut in diesem Aufzuge in die Kirche führt und sie so dem Hohne des Straßenpöbels aussetzt, ich will nur fragen: ob man im Stande ist, aus der ekelhaften Beschreibung eine Anschauung zu gewinnen. Ekelhaft ist diese Beschreibung, denn sie enthält ein Verzeichniß sämmtlicher Krankheiten, denen ein Pferd unterworfen ist. Solch ein Verzeichniß kann ein Kurschmied im Examen auflegen; daß es ein Dichter in ein Drama bringt, scheint mir so unwürdig als möglich.

Jede Beschreibung, die keine Anschauung gibt, ist undichterisch. Und gewännen wir hier eine Anschauung, wäre es die eines alten kranken Pferdes. Doch genug, genug. Ich mag über das Stück kein Wort mehr verlieren.

Oswald. Und doch wird es viel gegeben.

Reinhold. Die Scenen, wo Katharine gequält wird, haben etwas Komisches, besser etwas Possenhaftes.

Hellmuth. Und wenn ein Thierbändiger in der Menagerie zu wilden Bestien in den Käfig geht, laufen die Neugierigen auch hin.

Reinhold. Reden Sie nicht zu stark.

Hellmuth. Mäßigen Sie sich, wenn Sie können. Ich kann es nicht, wenn ich dieses rohe, zusammengestoppelte Stück sehe, und dergleichen als den „Maßstab" bezeichnet höre, nach dem Schiller und Goethe gemessen werden sollen.

Reinhold. Sehen wir einmal von den Uebertreibungen der Shakespearomanie ab, so steckt in diesem Stücke doch ein echt dramatischer komischer Kern. Genaue Nachweise über das Schicksal des Stückes auf der deutschen Bühne kann ich nicht geben, auch erachte ich es nicht der Mühe werth, dieselben mühsam zusammenzusuchen. In unserer Zeit wird die „bezähmte Widerspenstige" nach Shakespeare'schem Texte, mit Kürzungen gegeben.

Vor vierzig Jahren und länger wurde aber eine selbstständige Bearbeitung des Shakespearischen Stückes von Holbein unter dem Titel „Liebe kann Alles" vielfach gegeben, und war ein Lieblingsstück.

Oswald. Ich bitte Sie, Shakespeare von Holbein bearbeitet, das ist eine Blasphemie.

Reinhold. Oho! Gehen Sie nicht wieder durch. Shakespeare hat in der bezähmten Widerspenstigen ein älteres Stück bearbeitet, warum soll nun nicht Holbein auch ein Shakespeare'sches Stück bearbeiten? Shakespeare's Stücke sind überhaupt ohne Umarbeitung, ohne Kürzungen gar nicht aufführbar. Es haben sich Männer von ganz gutem Namen daran gemacht, Shakespeare's Dichtungen für die Bühne zu bearbeiten. Steht dabei doch Schiller mit dem Macbeth obenan. Uebrigens war Shakespeare Schauspieldirektor und bearbeitete fremde Stücke für seine Bühne; Holbein war auch Schauspieldirektor und that dasselbe. Wo liegt die Blasphemie?

Oswald. Holbein neben Shakespeare zu nennen ist eine solche.

Reinhold. Für die Shakespearomanen allerdings. Da Shakespeare der einzige Dichter ist, der in olympischer Ruhe über allen andern sitzt, so ist es Blasphemie, nur irgend einen andern neben ihm zu nennen. Denn Shakespeare ist euer Gott und Blasphemie heißt eigentlich Gotteslästerung. Indessen muß ich doch gestehen, daß mir die Holbein'sche Bearbeitung gar nicht mißfallen hat. Er hat erstens den betrunkenen Kesselflicker weggelassen, er hat auch die ganze langweilige Liebes- und Verkleidungsgeschichte der übrigen Personen weggelassen und nur die Bezähmung der Widerspenstigen behandelte. Dabei hat er die Widerspenstige nicht als einen boshaften Nickel, sondern als ein durch Schwäche gründlich verzogenes und im höchsten Grade ungezogenes Mädchen gezeichnet. Auch schlägt sie nicht um sich, wie Shakespeare's Drache, und ist wenn auch nicht gerade angenehm, doch nicht geradezu widerwärtig, wie Shakespeare's Drache. Ferner hat er den feinen Zug hineingebracht, daß sowohl der Mann das Mädchen liebt, als auch daß das Mädchen Neigung zum Manne gewinnt. Letztere sagt ausdrücklich am Schlusse: wenn ich dich nicht geliebt hätte, möchte dir deine Kur wohl nicht gelungen sein. Hier sehe ich Einwirkungen auf Gemüth und Verstand, die ich eben bei Shakespeare vermisse. Und daß die Liebe einen mächtigen veredelnden Einfluß auf den Charakter übt, ist ein sehr sinniger Gedanke. Vor vierzig Jahren wäre es keinem Theater eingefallen, ein anderes Stück zu geben, als die Holbein'sche Bearbeitung, aber seitdem führt die Shakespearomanie so sehr das große Wort, daß wir jetzt die Shakespeare'sche Thierdressur sehen müssen.

Doch genug damit. Fahren Sie fort.

Hellmuth. Ich komme zu „Viel Lärm um nichts.“ Shakespeare nennt dieses Stück ein Lustspiel und unter diesem Titel geht es über unsere Bühnen. Aber ist es ein Lustspiel? Die Haupthandlung besteht darin, daß ein junges, unschuldiges Mädchen auf die infamste Weise beschimpft wird und ohnmächtig zusammenstürzt. Wo ist da etwas Lustiges? Oder Komisches? Ja nur Lächerliches?

Das ganze Stück ist denn wieder nach einem italienischen Stoffe gearbeitet, und zerfällt in zwei Handlungen, die Verlobung, Beschimpfung und endliche Heirath der Hero und in das sich entwickelnde Liebesverhältniß Benedicts und Beatricens. Die erste Handlung ist sehr einfach. Graf Claudio liebt Hero, die Tochter des Gouverneurs von Messina, wirbt um sie und die Hochzeit wird festgestellt. Don Juan, der Halbbruder des Prinzen Pedro, ein Bösewicht, bei dem wir uns vergebens nach irgend einem Motive seiner Schlechtigkeit umsehen, verleumdet Hero bei Claudio und dem Prinzen, als sei sie untreu. Diese beiden Schwachköpfe nehmen ohne weiteres die Verleumdung für baare Münze. Ohne Rücksicht auf das Mädchen, ohne Rücksicht auf deren alten Vater, der ihnen die freundlichste Gastfreundschaft erweist, beschließen sie die niederträchtigste Rache. Sie lassen es zur Trauung kommen, und in der Kirche, vor allem Volke beschimpfen sie die unschuldige Braut, die ohnmächtig zusammenstürzt. Niemand steht ihr bei, selbst ihr Vater nimmt Partei gegen sie, nur der Priester spricht für sie — und ihre Muhme, Beatrice. Man gibt sie für todt aus. Durch lächerlichen Zufall kommt es heraus, daß sie unschuldig ist. Claudio und der Prinz sagen einige bedauernde Worte, der tödtlich beleidigte Vater ist augenblicklich versöhnt und bietet Claudio nun eine Nichte zur Ehe an.

Claudio schlägt ohne weiteres ein, die Nichte wird gebracht, sie schlägt den Schleier zurück, es ist die todt gesagte Hero, und alles endigt in Liebe und Freundschaft.

Das ist keine Handlung für ein Lustspiel. Ein von unsäglicher Rohheit gemißhandeltes Mädchen ist kein Gegenstand, der uns erheitern kann. Und daß sie ohne weiteres nachher den Beleidiger heirathet, ist unwürdig.

Und nun sehen Sie sich die Personen in dieser Handlung an. Da ist Claudio, ein eitler willenloser Laffe. Welche Ehe wird die arme Hero mit diesem Erbärmling führen.

Da ist der Prinz der durch das ganze Stück geht, unendlich viel schwatzt, und uns nicht die leiseste Theilnahme abgewinnen kann. Der im Stücke selbst weder etwas will, noch etwas erreicht. Da ist der Gouverneur, von dem dasselbe gilt. Um den Haufen von langweiligen Figuren größer zu machen, hat er noch einen Bruder, Antonio, der vor Alter mit dem Kopfe wackelt und trockene Hände hat. Da ist der schurkische Verleumder, der nur ein Schurke ist, weil es dem Dichter so beliebt, denn er selbst hat keinen Grund dazu. Da sind seine beiden Helfershelfer, gleichfalls Schurken, die aber, als sie gefangen und befragt werden, mit der unverblümtesten Treuherzigkeit alles gestehen. Auch noch einige Kammermädchen laufen im Stücke herum.

Alle diese Personen sind dichterisch werthlos, denn sie sind uninteressant, ja beinahe langweilig. Von einer Charakterzeichnung kann bei ihnen nicht die Rede sein, es müßte denn Charakter sein, gar keinen zu haben. Sie sind durchaus flaue Rollen.

Wesentlich anders sind die beiden Hauptrollen, welche es eigentlich allein möglich machen, daß das Stück über-

haupt anzusehen ist, welche allein Interesse, ja selbst Wohlgefallen erregen, Benedict und Beatrice.

Beatrice ist die Muhme der gemißhandelten Hero, ist eine etwas herbe, trotzige Mädchennatur, ziemlich übermüthig, welche sich darin gefällt, gegen die Ehe zu sprechen. Dadurch gefällt sie in geistiger Beziehung. In gemüthlicher erregt sie unser Gefallen, weil sie die einzige Person ist, die an dem Schicksal ihrer Muhme Theil nimmt und für sie in die Schranken tritt. Sie steht dadurch hoch über sämmtlichen Männern des Stückes und ist eine wohlthuende Erscheinung.

Benedict ist das Seitenstück zu ihr. Auch er spricht gegen Liebe und Ehe, ist außerdem eine brave, ehrliche Natur. Auch er nimmt Theil an Hero, und ist nur zu bedauern, daß er mit seinem Degen nur droht und dem windigen Claudio nicht einen Denkzettel gibt. Benedict und Beatrice führen durch das ganze Stück einen Wortkrieg, sie necken und höhnen einander. Allerdings gehen diese Neckereien zuweilen etwas zu weit, sie werden derb, ja sogar grob. Indessen ist hier für die Derbheit von Shakespeare's Zeit genügende Rechtfertigung. Im Grunde lieben beide einander und werden durch die List der andern Personen zusammengebracht und schließlich ein Paar. Die Art, wie das geschieht, mag für Shakespeare's Zeit neu und vortrefflich sein, uns genügt sie nicht mehr. Leugnen läßt sich nicht, daß das Feuerwerk von Witz, Spott und Hohn, das diese beiden Personen gegen einander abbrennen, etwas sehr ausgedehnt ist, daß Wortspielerei, Wortdrechselei, Witzhascherei in vollster Blüthe stehen, indessen kommen doch viele gute Einfälle vor, und das Ganze ist frisch und lebendig. Diese Wort- und Witzhascherei, das geschraubte

und gedrechselte Reden ist übrigens allen Personen des Stücks eigen und wird oft unerträglich. Ungekürzt würden wir das Stück auf unserer Bühne nicht ansehen können.

Neben diesen beiden Gruppen ist noch eine dritte im Stücke, die der einfältigen Gerichtsdiener, welche die Verleumdung in ihrer Dummheit an das Licht bringen. Die zu dieser Gruppe gehörenden Personen sind Caricaturen der Schafsköpfigkeit und haben wie alle Caricaturen etwas echt komisches.

Nur kommen sie etwas zu viel vor, denn sie erscheinen in vier Scenen. Indessen den „gestählten" Nerven des englischen Publikums konnte der Dichter schon etwas viel bieten.

Was nun den Bau des Stückes betrifft, so kommen die angeknüpften Verhältnisse nicht zu dem gehörigen Austrage.

Die Haupthandlung ist, wenn auch nicht tragisch, doch ernst, erschütternd. Diese Handlung mußte auch die nothwendigen Folgen haben. Die tückische und leichtfertige Art, mit der Prinz Pedro und Claudio Hero beleidigen, mußte doch eine Sühne haben. Indessen diese Sühne hätte ernst sein müssen, das Stück aber sollte ein Lustspiel sein, also blieb sie weg, und die Versöhnung erfolgte von allen Personen im Handumdrehen.

Daß aus einer breit angelegten dramatischen Intrigue nichts, gar nichts wird, daß eine dramatische Ursache keine dramatische Wirkung hat, ist ein unverzeihlicher Fehler.

Die schimpfliche Unterbrechung der Trauung im vierten Akt hat keine weitere Folge, als daß diese bis zum fünften verschoben wird.

Eben so störend wirkt dieser Umstand auf das zweite Verhältniß, auf das zwischen Beatrice und Benedict. Dieses

so prächtig angelegte Verhältniß mußte auch einen entsprechenden Schluß haben. Das Feuerwerk, das diese beiden Personen uns vorführen, mußte mit einem hübschen Schlusse zu Ende gehen. Allein durch ihre Theilnahme an Hero wird Beatrice in den letzten Akten verstimmt und betrübt. Eben so Benedict, der den Degen bloß deßhalb nicht ziehen darf, weil das Stück denn doch ein Lustspiel sein soll. So wird das Verhältniß des interessanten Liebespaares nebenher mit zu Ende geführt.

Und die Shakespearomanie? Sie sieht zum Theil ein, was ich gesagt habe. Sie verurtheilt alle die Personen, die ich getadelt habe, sie verurtheilt auch die Handlung. Allein sie macht es wie der Dichter. So wenig wie dieser aus seiner Anlage den richtigen Abschluß zog, so wenig wagt sie aus ihren richtigen Bemerkungen den richtigen Schluß, den des Tadels zu ziehen. Sie findet trotzdem in dem Stücke alle die herrlichen Eigenschaften des Dichters wieder, von denen wir schon bis zum Ueberdruß gehört haben. Sie sagt wörtlich: „Die glückliche Mischung im Charakter der Hauptpersonen trägt dazu bei, uns den an sich unerquicklichen Verlauf der einmal gegebenen Handlung unserer Theilnahme näher zu rücken.“

Was heißt das? Die glückliche Mischung der Charaktere, die nichts als charakterlos sind? Was kann aus solcher Mischung herauskommen? Und dann die einmal gegebene Handlung? Von wem ist diese gegeben? Shakespeare hat sie doch selbst gewählt, also ist er auch selbst und allein verantwortlich. Hätte er die Handlung erfunden, so war eine Selbsttäuschung möglich. Allein er hat mit freier Hand aus vielen andern Stoffen einen ausgewählt. Und hat er sich dabei vergriffen, hat er einen an sich tragischen Stoff

zu einem Luſtſpiel umgemodelt, ſo hat er Mangel an dramatiſchem Verſtändniß bewieſen, er hat einen Mißgriff gethan.

Reinhold. Wahren Sie Ihre Zunge, Shakeſpeare thut nur Meiſtergriffe.

Hellmuth. Schließlich möchte ich noch bemerken, daß in keinem Stücke von Shakeſpeare der Euphuismus in ſo voller Blüthe ſteht, wie in dieſem. Alle Perſonen haſchen nach Witz und Wortſpiel, wo es dann nicht an Reden fehlt, die wir für unanſtändig halten, die aber den „geſtählteren" Nerven des damaligen Publikums für Poeſie gelten mochten. Als Probe dieſer ſchwatzhaften Witzhaſcherei greife ich ein paar Stellen heraus:

Don Pedro.

„Nun bitt' ich, ſinge.
Und willſt du erſt noch länger präludiren,
So thu's in Noten."

Balthaſar.

„Welche Noth! Die Noten.
Sind der Notiz nicht werth, notirt euch das."

Pedro.

„Das nenn' ich dreigeſtrichne Noten mir,
Noth, Noten und Notiz."

Benedict hält folgendes Selbſtgeſpräch:

„Das kann keine Schelmerei ſein, das Geſpräch war zu ernſthaft. Sie haben die Gewißheit der Sache von Hero; ſie ſcheinen das Fräulein zu bedauern, es ſcheint, ihre Leidenſchaft hat die höchſte Spannung erreicht. In mich verliebt? O das muß erwiedert werden. Ich höre wie man mich tadelt. Sie ſagen: ich werde mich ſtolz geberden,

wenn ich merke wie sie mich liebt. Sie sagen ferner: sie werde eher sterben als mir ein Zeichen ihrer Neigung geben. Ich dachte nie zu heirathen, aber man soll mich nicht für stolz halten. Glücklich sind die, die erfahren, was man an ihnen ausſetzt und sich darnach bessern können. Sie sagen: das Fräulein sei schön. Ja, das ist eine Wahrheit, die ich bezeugen kann. Und tugendhaft! Allerdings ich kann nichts dawider sagen. Und verständig, ausgenommen, daß sie in mich verliebt sei. Nun meiner Treu, das ist eben kein Zuwachs ihrer Verständigkeit, aber doch kein großer Beweis ihrer Thorheit, denn ich will mich entsetzlich wieder in sie verlieben. Ich wage es freilich darauf, daß sie mir etliche alberne Späße und Witzbrocken zuwirft, weil ich selbst so lange über das Heirathen geschmäht habe, aber kann sich der Geschmack nicht ändern? Es liebt einer in seiner Jugend ein Gericht, das er im Alter nicht ausstehen kann; sollen wir uns durch Sticheleien und Sentenzen und jene papiernen Kugeln des Gehirns aus der rechten Bahn unsrer Launen schrecken lassen? Nein, die Welt muß bevölkert werden. Als ich sagte: ich wolle als Junggeselle sterben, dachte ich es nicht zu erleben, daß ich noch eine Frau nehmen würde?"

Ist das nicht eine recht anständige Fülle von Worten für einen sehr kleinen Inhalt von Gedanken?

Reinhold. Es kommt mir auch so vor. Gehen Sie jetzt weiter.

Hellmuth. Ueber das Lustspiel, „die Komödie der Irrungen" will ich mich jedes persönlichen Urtheils enthalten und nur anführen, was die Shakespearomanie darüber sagt.

Zunächst weist sie genau nach, wenn dieses Stück zum ersten male gedruckt worden und in welchen späteren Angaben dasselbe wieder enthalten ist. In diesen wichtigen bibliothekarischen Nachforschungen ist die Shakespearomanie sehr genau. Sie theilt dem staunenden Leser ausführlich mit, wie es sich mit den verschiedenen Ausgaben des Dichters verhält, omnia ad majorem gloriam Shakespearii.

Der zweite wichtige Punkt, der festgestellt werden muß, ist das Jahr der Entstehung des Lustspiels. Denn natürlich ist es für das Seelenheil aller Shakespeareglaubigen, resp. der übrigen Welt von der höchsten Wichtigkeit festzustellen, ob das Stück 1591 oder 1592 geschrieben sei. Obschon nun das Stück in Ephesus vor vielen hundert Jahren spielt, so kommt doch ein Wortspiel darin vor, das sich möglicherweise auf den Krieg der Ligue gegen Heinrich von Navarra deuten läßt. Daraus wird denn nun der scharfsinnige Schluß gezogen, daß das Stück 1591 entstanden sei.

Nachdem nun diese Schwierigkeit scheinbar glücklich gelöst ist, sucht die Shakespearomanie genau zu erforschen, welchen fremden Stoff der Dichter benutzt habe. In die Augen fallend ist das ein altes Lustspiel von Plautus. Allein man darf billig zweifeln, daß Shakespeare so viel Latein verstand, den Plautus in der Ursprache lesen zu können. Eine englische Uebersetzung des Plautus erschien aber erst 1595. Hat Shakespeare diese benutzt, so kann das Stück auch nicht schon 1591 geschrieben sein. Da stehen wir wieder vor einem unlösbaren Geheimnisse. Indessen meinen einige Shakespearomanen: der Dichter könne ja die bewußte Uebersetzung schon vor dem Druck als Manuscript gekannt haben. Dazu kommt noch der Umstand, daß schon 1577 eine „Komödie der Irrungen," die aus demselben Stoff

genommen war, aufgeführt, und daß 1582 diese Aufführung wiederholt worden ist. Also könnte auch eine ältere englische dramatische Bearbeitung vorliegen. Also wäre doch die Jahrzahl 1591 zu retten.

Ganz klar ist die Shakespearomanie über diesen Punkt noch nicht, was sehr zu bedauern ist. Denn wenn jemand Literaturgeschichte studiren will und er findet keine genaue Angabe in welchem Jahre die „Komödie der Irrungen" geschrieben ist, so muß er das als eine empfindliche Lücke in seinem Wissen betrachten. Man sieht aber, die Shakespearomanie ist unschuldig. Mit der größten Mühe und dem bewundernswerthesten Scharfsinn hat sie diese Frage zu lösen gesucht. Ja mit demselben Scharfsinn ist sie bei allem verfahren, was Shakespeare betrifft. Allein wenn sich so unlösbare Schwierigkeiten aufthürmen wie hier, muß man nicht zu viel verlangen. Vielleicht daß es einem Shakespeareforscher gelingt, in irgend einem alten Buche irgend eine alte Randbemerkung zu finden, die uns irgend einen wichtigen Aufschluß gibt. Also lassen wir noch nicht alle Hoffnung fahren. Bedenken wir wie lange die Welt den Uranus für den letzten Planeten hielt, bis Leverrier den Neptun herausrechnete. Was murmeln Sie, Reinhold.

Reinhold. Mir will ein alter Vers von Goethe nicht aus dem Sinne.

„Wie aus dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immer fort nach Schätzen gräbt
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet.

Hellmuth. Jetzt machen Sie ungehörige Bemerkungen, nicht ich. Nachdem nun die nothwendigen und mühsamen Nachforschungen über den Geburtsschein des frag-

lichen Luſtſpiels angeſtellt worden ſind, wird allgemein angenommen, daſſelbe ſei eine Jugendarbeit des Dichters.

Reinhold. Da haben wir wieder das Mauſeloch: Verſuche nur jemand an der „Komödie der Irrungen“ etwas zu tadeln, flugs ſitzt die Shakeſpearomanie im Mauſeloch und ſchreit: es iſt eine Jugendarbeit.

Hellmuth. Ich werde auch nicht den geringſten Tadel ausſprechen, ſondern mich begnügen, einige Sätze der Shakeſpearomanie anzuführen.

„Dieſes ſtark an die Farce ſtreifende Intriguenſtück.“

„Die Abhängigkeit des Gedichts von ſeinem lateiniſchen Muſter läßt die Jugend des Verfaſſers erkennen.“

„Um des harmloſen Spaſſes willen wird das Geſetz der innern, wie der äußern Wahrſcheinlichkeit friſchweg ignorirt.“

„Der rapide Wechſel der Scenen, die Naivetät, mit welcher das Tollſte ſich aufdrängt, läßt die kritiſche Stimmung nicht aufkommen.“

„Die gute Führung der Intrigue iſt Shakeſpeare niemals die Hauptſache geweſen, alſo auch hier nicht.“

Reinhold. Es kommt mir vor, als paßten dieſe Sätze auch anderswo bei Shakeſpeare. Doch fahren Sie fort.

„Wenn man die unglaubliche Menge von Schlägen erwägt, welche in Shakeſpeare's Stück die beiden Diener ertragen müſſen und damit den gemüthlichen Ton vergleicht, der in dem Stücke von Plautus gegen den Diener herrſcht, ſo fällt das Lob der humanen Sitte nicht auf den britiſchen Dichter.“ Ich meine nach dieſem herben Tadel von Einzelnheiten müßte auf das ganze Stück ein Verdammungsurtheil fallen. Aber dem iſt nicht ſo. Shakeſpeare tadeln! Unerhört. Das fließt aus keiner Shakeſpeare-Feder. Die Herren wiſſen immer alles ſo lange hin und her zu wenden, bis es im

schönsten Lichte erscheint. So sagt einer der heißblütigsten Shakespearomanen: „Die Abhängigkeit des Gedichtes von seinem lateinischen Muster läßt die Jugend des seine Kraft vorsichtig versuchenden Verfassers erkennen.“ Also der Verfasser geht vorsichtig zu Werke und ist von seinem Muster abhängig. Etwa zwanzig Sätze weiter heißt es: die Einfachheit des Plautus bot dem bis zum Uebermuth unternehmungslustigen und rüstigen Scharfsinn Shakespeare's nicht genügende Uebung.“ Also erst ist der Dichter höchst vorsichtig, dann ist er übermüthig. Vorsicht und Uebermuth zugleich? Das geht doch nicht. Die Abhängigkeit von einem fremden Muster wird hier wie ein leiser Tadel erwähnt, in Julius Cäsar wird der fast sklavischen Abhängigkeit Shakespeare's von seinem Muster als höchste Vollendung gepriesen. Shakespeare, wie wir oft gehört haben, verschmäht es selbst etwas zu erfinden. Kommt aber einmal etwas von eigener Erfindung, so geräth die Shakespearomanie außer sich vor Entzücken. In dem Stücke von Plautus beruht die Verwicklung auf der täuschenden Aehnlichkeit zweier Zwillinge. Das war dem zugleich vorsichtigen und übermüthigen Shakespeare nicht genug, er nimmt zwei Zwillingspaare mit täuschender Aehnlichkeit. Daß dadurch die Unwahrscheinlichkeit bis zur Unmöglichkeit gesteigert wird, kümmert den unternehmungslustigen Scharfsinn des Dichters nicht. Der Anfang und das Ende des vorliegenden Stückes sind ebenfalls von Shakespeare's Erfindung. Die Shakespearomanie hätte besser gethan, uns das nicht zu verrathen, denn auf diese Erfindung kann sie nicht stolz sein.

Der Herzog von Ephesus verurtheilt einen Kaufmann aus Syracus zum Tode, weil ein Gesetz bestehe, daß jeder Syracusaner geköpft werden müsse, der nicht tausend Mark

bezahlen könne. Die Erfindung, als habe es jemals ein so dummes Gesetz gegeben, macht dem juristischen Sinne des Dichters nicht viel Ehre. Der Herzog ist ein gemüthlicher, wohlwollender Herr, dem es sehr leid thut, den armen Syracusaner hinrichten lassen zu müssen, aber so weit geht sein Wohlwollen nicht, selbst die tausend Mark zu bezahlen und den Unschuldigen vom Tode zu retten. Allein höchst gemüthlich begleitet und führt er zum Schlusse den Syracusaner selbst zur Hinrichtung, ohne Ahnung, daß seine Polizei sehr schlecht sein müsse, denn der eine Zwilling mit seinem Diener laufen frei in Ephesus herum, richten eine heillose Verwirrung an — — und sind beide auch aus Syracus. Die lange, verworrene, unklare Erzählung von dem Schiffbruch, die der Syracusaner im ersten Akt mittheilt, ist auch des Dichters Erfindung. Wir haben schon im „Sturm" gesehen, daß gute Erzählungen zu schreiben eben nicht des Dichters Stärke ist. Die Erfindung des Dichters beschränkt sich nur darauf, daß er die lustige Farce einrahmt in ein Todesurtheil über einen Unschuldigen und in das Abführen desselben zur Hinrichtung. Zu seiner Erfindung gehören die ungeheuren Prügel, die es im Stücke zur Ehre der gestählten Nerven des Publikums setzt, gehört die widerwärtige Eifersucht der Adrienne, die widerwärtige Beschreibung der verliebten Magd, auch der Umstand, daß die Kaufleute in Ephesus Degen tragen und zuweilen ziehen. Es wäre doch vielleicht gut, wenn sich der Dichter noch mehr an Plautus gehalten und auch hier verschmäht hätte, selbst zu erfinden.

Wenn ich jetzt auf „die beiden Veroneser" zu sprechen komme, muß ich gestehen, daß ich bei diesem Stücke mit

der Shakespearomanie Mitleid empfunden habe. Nachdem sie glücklich nachgewiesen hat, welchen fremden Stoff Shakespeare hier benutzt habe, kommt sie zu dem Schlusse, das Stück sei eine Jugendarbeit des Dichters. Ja wohl ist es eine Jugendarbeit — und da die Jugend noch in die Schule geht — —

Reinhold. Nicht weiter. Wir können den Satz selbst ergänzen.

Hellmuth. Die Personen des Stückes vermögen nicht die geringste Theilnahme zu erwecken, höchstens kann Silvia etwas interessiren. Der Bau des Stückes ist unbeholfen. In dem nicht langen Stücke sind zwanzig Verwandlungen. Die Handlung des Stückes springt bald hierhin bald dorthin, ist überhaupt nicht eine ruhige Entwicklung, sondern geht immer in Sprüngen einher. Auch ist die Handlung weder lustig noch komisch, sondern abenteuerlich und ränkevoll. Der eine der beiden Veroneser, Proteus, ist treulos gegen seine Geliebte, treulos gegen seinen Freund, mit einem Worte ein Schuft. Seine Verrätherei treibt seinen Freund, Valentin, in die Verbannung, der daselbst Räuberhauptmann wird und nöthigt Silvien, die er mit seiner lästigen Liebe verfolgt, zu entfliehen. Er holt sie ein und droht ihr mit Gewalt. Da erfolgt der Schluß, der kindischer nicht gedacht werden kann. Als Proteus Silvien bedroht, tritt Valentin aus dem Gebüsch, und überhäuft ihn mit Vorwürfen. Proteus, eben noch in höchster Liebesgluth, bekennt, daß er plötzlich Reue fühle. Valentin, der tödtlich beleidigt ist, verzeiht augenblicklich, ja bietet ihm sogar die Geliebte an, um derentwillen er fliehen mußte, und die um seinetwillen ihrem Vater entflohen ist. Diese Geliebte, Silvia, die eigentliche Hauptperson des Stücks, spricht bei

dem Schluſſe keine Silbe mehr. Julia, die von Proteus verlaſſene und verrathene Geliebte iſt als Page auch zur Hand und vergibt dem Proteus eben ſo geſchwind ſeine Treuloſigkeit. Der Herzog kommt auch dazu, vergibt Silvien ſeiner Tochter, und da er einmal im Vergeben iſt, vergibt er auch der ganzen Räuberbande und verſpricht ihr Anſtellungen. Es iſt als wenn man eine mühſame Kreidezeichnung mit einem naſſen Schwamm von einer Tafel wegwiſchte.

Zum Ueberfluß ſind in dem Stücke noch zwei Clowns, die zur Entwicklung der Handlung nicht das Geringſte beitragen, ſondern von Zeit zu Zeit auftreten und Späße machen, in Wortſpielen, Sylbenſtechereien, die auch zuweilen unanſtändig ſind. Sie ſind die reinen Hanswürſte aus der Stegreifkomödie.

Darum thut mir die Shakeſpearomanie leid. Sie iſt doch nicht ſo urtheilslos, um die grenzenloſe Schwäche dieſes Stücks nicht zu ſehen und ſie dreht ſich in den bejammernswertheſten Krümmungen, um ihrem Abgott doch noch ein gutes Zeugniß zu retten. Da wird zugegeben und wieder geleugnet, da werden Anſpielungen auf ſpätere Stücke und Perſonen gefunden, da iſt in einzelnen Stellen doch der wunderbare Genius Shakeſpeare's zu erkennen, und zuletzt kriecht ſie in das Mauſeloch der Jugendarbeit.

Allein ich kann die Jugendarbeit nicht als Entſchuldigungsgrund gelten laſſen. Schillers Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe ſind auch Jugendarbeiten, allein es ſind drei Dramen von beſtem, genialen Bau, mit einer Fülle ſcharf gezeichneter, lebensvoller Charaktere, voll packender Wirkung. Von alle dem iſt in Shakeſpeare's Jugendarbeiten keine Spur zu finden. Schiller hat in der Form Fortſchritte gemacht, er hat Auswüchſe abgeſtreift, die man der

Jugend anrechnen muß, allein in ihrem Wesen trat seine Poesie gleich in voller Gewalt auf. Die Poesie an sich läßt sich nicht durch Uebung erlernen, nur die Form kann dadurch gefeilter werden. Ich könnte daraus sehr bittere Folgerungen ziehen, allein ich will es nicht. Wenn ich aber Schillers Räuber mit Shakespeare's Veronesern vergleiche, so erscheint mir der Ausspruch noch ungeheuerlicher: Shakespeare sei der Maßstab, an welchem Schiller gemessen werden müsse.

Kommen wir zu Coriolan. Eine der berühmtesten Arbeiten Shakespeare's. Wenn wir zuerst den Stoff betrachten, so ist derselbe fesselnd und interessant und vielleicht wäre aus ihm eine gute Tragödie zu machen gewesen. Mir scheint, als wenn dem Dichter das nicht gelungen wäre. Er hat eine Unmasse von Begebenheiten in dem Stücke zusammengehäuft, er hat die ganze Biographie des Plutarch zusammengestellt, so daß von einer übersichtlichen Ordnung der Zeitfolge keine Rede ist. Der Aufstand der Plebejer, dessen Beilegung, der Krieg gegen die Volsker, Coriolans Rückkehr nach Rom, seine Bewerbung um das Consulat, der Zwist, der daraus entsteht, Coriolans Verbannung, seine Flucht zu den Volskern, seine Rückkehr als deren Verbündeter, seine Belagerung Roms, die vergebens zu ihm gesandten Bittgesuche, endlich der gelungene Versuch seiner Mutter ihn zu erweichen, seine Rückkehr nach Antium, seine Ermordung, das drängt sich alles aufeinander und nach einander, steht aber nicht in dramatischem Zusammenhange.

Der ganze erste Akt mit nicht weniger als zehn Scenen könnte wegfallen, er ist nichts mehr als ein Vorspiel.

Die zusammenhängende Handlung beginnt erst mit dem zweiten Akte und läuft von da an folgerichtig und rasch zum Ende. Der erste Akt ist um so mehr wegzuwünschen, da er es versucht, etwas unmöglich Darstellbares auf die Bühne zu bringen. Einige Schlachten werden da geschlagen, eine Stadt wird erobert, alles ein Stoff für ein Epos, aber nicht für ein Drama, um so weniger, da später alles noch einmal erzählt wird.

Trotz der interessanten Handlung nun, trotz vielem, was uns in diesem Stücke fesselt, können wir in demselben doch zu keiner Befriedigung, zu keinem reinen Genusse kommen. Das liegt an zwei Ursachen. Die erste ist, daß in dem ganzen Stücke nicht eine Person ist, die unsere volle Theilnahme zu gewinnen weiß. Alle Personen, wenn sie uns hier einmal anziehen, stoßen uns auf der andern Seite wieder ab. Die einzige durchaus anmuthende Person ist Virgilia, Coriolans Gattin. Allein diese hat kaum dreißig Zeilen zu sprechen und ist nur Nebenrolle. Die zweite Ursache, die uns das Stück verleidet, liegt darin, daß der Dichter keinen rechten Begriff vom Römerthume hat. Die Sitten der Römer, ihre Anschauungen, ihr ganzes Wesen sind ihm ziemlich fremd. In keinem Stücke Shakespeare's sind so viele Anachronismen und in keinem fallen sie unangenehmer auf, weil sie fortwährend gegen die Vorstellungen verstoßen, die wir vom Römerthume haben.

Ein historisches Stück soll uns doch den Geist der Zeit, in dem es spielt, vermitteln, soll in demselben geschrieben sein. Und ist es das nicht, soll es doch nicht gegen denselben verstoßen. Allein das thut Shakespeare geradezu. Zunächst hat er keine klare Vorstellung von den Verhältniß, in dem das Patriciat zu der Plebs stand. Er weiß nicht,

daß die Plebs eine wohl berechtigte Classe des römischen Volks war, daß sie eine streng gesetzliche Stellung hatte, daß just zu Coriolans Zeiten ein Kampf zwischen Patriciern und Plebejern um die gegenseitigen politischen Rechte statt fand, in welchem beide Theile Recht und Unrecht hatten, wie immer wo berechtigte Gegensätze aufeinander platzen. Diese Anschauung liegt dem Dichter ganz fern. Für ihn ist die Plebs nur Pöbel. Und mit eben nicht angenehmem Vorurtheile nimmt er entschieden Partei gegen diesen Pöbel. Von der parteilosen Objectivität, die die Shakespearomanie von ihm rühmt, ist hier keine Spur zu finden. Shakespeare scheint nicht zu wissen, daß just nach Coriolans Zeiten der Kampf zwischen Plebs und Patriciern immer schärfer entbrannte und mit einem ziemlich vollständigen Siege der Plebs endigte, daß also die bis dahin aristokratische Verfassung Roms in eine demokratische umgewandelt wurde.

Shakespeare's Schilderung des Aufruhrs der Plebejer, mit der das Stück beginnt, ist schon geschichtlich falsch. Die Plebejer, unter denen neben armen auch viele wohlhabende Leute sich befanden, hauptsächlich durch die entsetzlich harten Schuldgesetze zur Verzweiflung gebracht, waren ohne alle aufrührerische Unordnung auf den heiligen Berg (mons sacer) ausgezogen, und dachten Rom zu verlassen, und sich anderwärts anzusiedeln. Dadurch wurden die Patricier zu Unterhandlungen gezwungen und es wurden den Plebejern die Volkstribunen bewilligt, welche ausgedehnte Rechte bekamen und die Pflicht hatten, die Plebejer gegen Uebergriffe der Patricier zu schützen. Wo ist hier ein gemeiner Straßenlärm, wie ihn Shakespeare schildert? Wo ist hier der gemeine Pöbel, wie ihn Shakespeare schildert? Daß er die Geschichte verfälscht — oder milder gesagt — falsch

aufgefaßt hat, soll ihm an sich nicht zum Vorwurf gereichen, hätte er die Sache nur auf eine höhere Stufe gehoben. Allein er hat sie in den Schmutz gezogen. Die einfache Geschichte des Aufruhrs, wie sie auch Plutarch, Shakespeare's Quelle, erzählt, ist unendlich poetischer, als die Darstellung des Dichters. Daß Shakespeare die Plebejer hartnäckig als Pöbel und Gesindel schildert, geht auch aus der Art und Weise hervor, wie Menenius Agrippa und Coriolan von ihnen und zu ihnen sprechen. Das dritte Wort Coriolans ist: hängt euch! hängt sie. Shakespeare überlegt hier gar nicht, daß diese Plebejer Coriolans Mitbürger, daß sie auch sämmtlich Krieger waren, daß sie das römische Heer bildeten, daß Coriolan zu den Anführern dieses Heeres gehörte! Welcher Officier wird seinen Soldaten, die denn doch seine Kameraden sind, und es bei den Römern im vollsten Sinne des Wortes waren, beständig zurufen: hängt euch. Wenn er nicht aus Menschlichkeit solche Rohheit unterließe, müßte er es aus Klugheit thun, denn die untergebenen Krieger, mit denen er gegen den Feind zieht, wird niemand wie Hunde behandeln, schon aus Furcht gelegentlich todtgeschlagen zu werden. Allein Coriolan spricht mit der äußersten Rohheit von und zu den Plebejern. Wenn man immer von schweißigen Mützen, von stinkendem Athem hört, wenn man immer wieder die Aufforderung hört: sie möchten sich waschen und die Zähne rein machen, so wird das widerwärtig und ekelhaft. Aus den geschichtlichen Nachrichten ein solches Bild der Römer herauszulesen, hat nur Shakespeare fertig gebracht.

Oswald. Und hat er nicht vielleicht mit seinem genialen Scharfblick das Richtige gefunden?

Hellmuth. Wenn das wäre, so gehören diese

Schilderungen nicht in die Tragödie. Schmutz ist Schmutz, Unreinlichkeit des Körpers ist ekelhaft und soll der Kunst fern bleiben. Wer sich jemals in der Geschichte, in den Sitten und Umgangsformen der Römer vertieft hat, wird eine Redeweise wie die Coriolans unmöglich finden. Einem Flegel von englischem Fuchsjäger mochte es zu Shakespeare's Zeiten anstehen, der Art mit seinen Treibern zu verkehren.

Die ganze Art und Weise des Coriolans macht seinen Charakter, seine ganze Person widerwärtig. Es ist ein tapferer Krieger, er ist in Bezug auf Geld uneigennützig, allein er ist von unerträglichem Hochmuth. Er ist ein Mann von Ehre, allein von der besondern Standesehre, die das Junkerthum unserer Zeit für sich als etwas Besonderes in Anspruch nimmt. Coriolan bewirbt sich um das Consulat. Plutarch erzählt, bei dieser Bewerbung habe er die gewöhnlichen Bräuche beobachtet und als Candidat dem Volke seine Wunden gezeigt. Shakespeare weicht hierbei ab, läßt Coriolan das mit dem höchsten Unmuthe thun und die Bürger geradezu höhnen. Das ist ein feiner Zug des Dichters, er ist dem Charakter Coriolans ganz angemessen, nur wird dieser Charakter nicht liebenswürdiger. Coriolan erweist sich ferner als entschiedener Feind der Plebejer, er spricht es geradezu aus, daß ihnen die politischen Rechte, die sie schon besaßen, entzogen werden müßten, das ist entschieden hochverrätherisch. Er wird zur Verbannung verurtheilt, stellt sich den Volskern zu Diensten und führt diese gegen Rom. Das ist noch mehr als Hochverrath, das ist Landesverrath. Ob man das so streng beurtheilen müsse, läßt sich schwer sagen. Die Volsker gehen ja später ganz in den Römern auf. Ueberhaupt ist hier

die Geſchichte unklar und lückenhaft. In den früheren Kriegen ſind die Volsker von den Römern beſiegt worden, jetzt rücken ſie auf Rom an und dieſes iſt auf einmal ſo wehrlos, daß es nichts kann, als bittende Geſandtſchaften ſchicken. Coriolan bleibt gegen alle Geſandtſchaften unerbittlich, nur als ſeine Mutter, ſeine Frau, ſein Kind kommen, beugt er ſich und hebt die Belagerung Roms auf. Dieſe Kataſtrophe iſt wahrhaft dramatiſch, ſie allein auch gibt dem Stücke das Intereſſe. Ein von Rachedurſt bis zum höchſten Gipfel des Grimms gebrachter heftiger Charakter fühlt ſeinen Grimm brechen vor den Bitten der Mutter. Das iſt echt poetiſch, echt dramatiſch. Noch wirkungsvoller würde dieſe Scene ſein, wenn Coriolan uns verſtanden hätte mehr Theilnahme abzugewinnen, wenn wir mit ihm fühlten, wenn wir ſeinen Zorn begreiflich fänden, ihn mit empfänden. Allein der hochmüthige und übermüthige Verräther ſtößt uns ab, und ſo kann uns auch ſeine menſchliche Empfindung nicht zu voller Rührung bringen.

So wenig nun Shakeſpeare in dieſem römiſchen hiſtoriſchen Trauerſpiel das Weſen des Römerthums erfaßt und verſtanden hat, ſo wenig der Hauptcharakter uns Theilnahme abzugewinnen vermag, eben ſo wenig können uns die übrigen Charaktere des Stückes Intereſſe einflößen.

Die beiden Volkstribunen Sicinius und Brutus ſind ein paar ſchleichende, demagogiſche Schufte. Geſchichtlich waren ſie das nicht. Beſſer gemacht hat ſie der Dichter nicht.

Menenius Agrippa gilt Vielen als eine höchſt gelungene Charakterzeichnung. Ich will nur anführen, was die Shakeſpearomanie ſelbſt über ihn ſagt.

Menenius leiſtet das Mögliche in überläſtigem Geſchwätz

und gar nicht heroischem Jubel über die Verlegenheit des Volkes. Wir sind überhaupt nicht im Stande dem Charakter dieses senatorischen Spaßmachers viel Geschmack abzugewinnen.

Tullus Aufidius, der Volsker, spricht einige groß klingende Reden, erweist sich aber zum Schlusse als ein schurkischer Neidhard. Die übrigen Männer des Stückes sind die bekannten flauen Rollen, die zur Ausfüllung der Scene dienen, sich aber niemals zu lebendigen Charakteren erheben.

Bedeutend hervor tritt Volumnia, die Mutter Coriolans. Der Charakter soll altrömisch sein. Er ist furchtbar hart, ohne weibliche Empfindung. Das Ideal eines Mannes ist ihr der unbesiegliche Krieger. Sie freut sich über die Wunden ihres Sohnes, sie sendet ihn mit Wollust in den Kampf, wo er sich Wunden holen soll. Daneben ist sie von politischer Kaltblütigkeit und Verstellung. Ob der altrömisch ist, weiß ich nicht, hübsch ist er aber nicht. Die Shakespearomanie spricht von den „dragonermäßigen Heldenphantasien der Volumnia."

Auch einige spaßhafte Scenen kommen in dem Stücke vor mit der bekannten Wortspielerei und Witzhascherei. Auch an Schwulst fehlt es nicht. Die Erzählung des Menenius von den Gliedern des Körpers, die Erzählung des Cominius von den Thaten Coriolans sind so breit, unklar und verworren wie möglich, nicht viel besser als die Erzählung des Prospero im Sturm, die doch in schlechtem Bau das Möglichste leistet.

Die meisten der Ausstellungen, die ich gemacht habe, macht die Shakespearomanie auch, manche milder, manche schärfer. Trotzdem findet sie in dem Stücke die „gewohnte

Meisterschaft" des Dichters wieder. Es ist die alte Geschichte, die Geliebte hinkt mit Grazie und schielt mit himmlischem Ausdruck.

In dem folgenden Stücke wird das Hinken und Schielen sehr bedenklich. Die Shakespearomanie ist über dasselbe nicht recht einig. Es heißt nach Schlegels Uebersetzung Liebes Leid und Lust. (Beiläufig gesagt müßte man schreiben Liebesleid und Lust, denn eine Genitivform „Liebes" kommt nicht vor.

Einig ist die Shakespearomanie darüber, daß sie nicht weiß, aus welcher Quelle Shakespeare dieses Stück geschöpft habe. Es werden zwar aus dem Spanischen und Französischen einzelne Figuren aufgegattert, die Aehnlichkeit mit den Personen des Stückes haben sollen, aber eine ganze Novelle oder ein schon vorhandenes Stück, das Shakespeare bearbeitet hat, kann man nicht auftreiben. Man kommt also zu der wehmüthigen Annahme: dieß Stück müsse der Dichter selbst erfunden haben. In der That liest man überall die Betrübniß durch, daß hier eine Erfindung des Dichters vorläge. Denn obschon die Shakespearomanie die Gabe der Erfindung sehr geringschätzt, so gering, daß sie sagt: Shakespeare habe es verschmäht selbst zu erfinden, so fühlt sie doch unwillkürlich, daß ein Dichter doch eigentlich etwas Erfindungsgabe besitzen müsse. Und deßhalb wird sie wehmüthig, wenn sie vor einem Stücke steht, das Shakespeare erfunden hat, und wo sich die Erfindungsgabe in jämmerlichster Unfähigkeit zeigt. Ich spreche natürlich nur von der Erfindung der Handlung des Stückes, des dramatischen Gerippes. Von Geist und Poesie des Dialogs

ſpreche ich noch nicht. Das Stück hat fünf Akte und iſt ſehr lang. Und der Inhalt, die Handlung?

Der König von Navarra beſchließt mit drei Rittern drei Jahre nur der Tugend zu leben und dem Studium der Weisheit und zu dem Zwecke namentlich allen Umgang mit Frauen zu meiden. Nun hat der König von Frankreich noch einen Handel mit Navarra wegen Rückzahlung einer geliehenen Summe Geldes und Rückgabe einer verpfändeten Provinz. Da der König kränklich iſt, ſchickt er ſeine Tochter mit ihren Damen den Handel auszugleichen. Es iſt zwar in der Geſchichte noch nicht vorgekommen, daß zu derlei Geſandtſchaften Frauen gebraucht werden, deſto neuer und jedenfalls ſehr naiv iſt dieſe Erfindung. Da nun die Prinzeſſin zum König von Navarra kommt, ſo kann der eben verbriefte und verſiegelte und beſchworene Vertrag der Ritter wegen Uebungen in der Tugend nicht zur Ausführung kommen, denn der Prinzeſſin kann man nicht füglich ſagen laſſen: man ſei nicht zu Hauſe und könne ihren Beſuch nicht empfangen, weil ſonſt die Tugend Gefahr liefe. Der ganze Anfang des Stückes wird alſo wieder über den Haufen geworfen. Der König verliebt ſich in die Prinzeſſin, die drei Ritter verlieben ſich in die drei Fräulein, es findet jeder Topf ſeinen Deckel. Die Liebespaare necken einander mit witzigen und boshaften Reden, und als man meint, nun werde die Verlobung erfolgen, kommt die Nachricht: der Vater der Prinzeſſin ſei geſtorben. Natürlich erlaubt das Trauerjahr keine Heirath, die Damen benutzen das, um dieſes Trauerjahr den Rittern als Probejahr ihrer Treue und Tugend aufzugeben. Damit iſt das Stück aus. Wie die Ritter das Probejahr ausgehalten haben, erfahren wir nicht und können uns denken was wir wollen. — Außer

dieſen vier Liebespaaren, laufen noch einige Caricaturen im Stücke herum, die mit der Sache ſelbſt nicht den allergeringſten Zuſammenhang haben.

Man ſieht, viel Kopfzerbrechen kann dieſe Erfindung dem Dichter nicht gekoſtet haben. Eine Handlung, eine Verwicklung, eine Kataſtrophe, eine Entwicklung — von alledem iſt keine Rede. Es geſchieht nichts in dem Stücke, niemand erſtrebt etwas, niemand erreicht etwas, Schluß — — vacat.

Die Shakeſpearomanie iſt denn auch ſehr getheilter Meinung. Die alten Romantiker glühten in Begeiſterung für dieſes Stück und nannten es eine „Muſterkomödie des feinſten Witzes und des ergötzlichſten Spaſſes.“ Das Stück enthält „Urbanität, Poeſie und großartige, milde Ironie.“

Dagegen ſagt ein ſpäterer eifrigſter Shakeſpearomane: „daß die Ueberladung mit Witz dieſes Stück ſehr ſchwer genießbar mache, daß der Leſer einen gewiſſen Zwang fühle und der komiſchen Wirkung nicht recht froh werde. Es ſei in Form und Inhalt eines der ſchwächſten Stücke des Dichters.“

Dagegen ſagt ein Anderer: „Dieß Stück iſt gegen die früheren Luſtſpiele ein bedeutender Fortſchritt.“

Dann kommt ein Vierter und belehrt uns ſo: „Der fünfte Akt des Stückes läßt uns in ſeinem Mißverhältniß zu den vorhergehenden Akten das Mangelhafte der ganzen Compoſition recht fühlbar werden.“

Wer hat nun Recht? Iſt das Stück eine „Muſterkomödie“ oder iſt es „ſchwer genießbar?“ Iſt die Compoſition „mangelhaft“ oder iſt ſie ein „bedeutender Fortſchritt?“

Mögen die Herren Shakeſpearomanen es unter ſich ausmachen, wer Recht hat. Ich ſage meine unbefangene Meinung.

Als ein Drama betrachtet, hat das Stück nicht den geringsten, nicht den allergeringsten Werth. Fünf Akte hindurch werden allerhand Späße getrieben, und dann kommt eine Todesnachricht, die eine der Hauptpersonen in Trauer stürzt. Man soll mir in irgend einer Literatur etwas Unbeholfeneres zeigen.

Wenn nun Stoff und Handlung gleich Null sind, sehen wir uns die Charaktere an. Da sind vier Ritter und vier Damen, die sich, so oft sie sich begegnen, mit Neckereien, Stachelreden und Wortwitzen befehden. Von individuellen Charakteren ist bei allen acht Personen nicht die Rede. Sie sind nicht gut, nicht böse, sie thun nichts Gutes, nichts Böses, sie machen Witze. Sie unterscheiden sich nur, indem die eine einige Witze mehr zu sprechen hat, als die andere.

Die übrigen Personen sind reine Caricaturen, und zwar der übertriebensten Art. Wie alle Caricaturen haben sie etwas Ergötzliches, das uns zu rasch verloren geht, da sie entsetzlich breit gezeichnet sind. Solche Caricaturen auf die Bühne bringen, heißt aber nicht ein Stück schreiben, sondern Spaß treiben.

Was nun den Dialog sowohl der ritterlichen Personen, als der carikirten betrifft, so dreht sich derselbe niemals um etwas, das vorgeht oder geschieht, denn es geschieht eben nichts, sondern um allerhand Dinge, die ebensogut an andern Orten und bei sonst beliebiger Gelegenheit besprochen werden können. Die Shakespearomanie spricht selbst von „scheinbar zwecklosen Wortgefechten und an eigentlicher Handlung blutarmen Scenen."

Die ritterlichen Personen sprechen von Anfang an bis zum Ende im Euphuismus, in Wortwitz, in blumigen Redensarten, in Metaphern und künstlichen Wendungen, in

gesuchten Vergleichungen, in affectirt geistreichen Wendungen, in Stachelreden, wo es darauf ankommt, aus des Gegners Rede ein Wort, eine Sylbe herauszugreifen, sie zu verdrehen und als Pointe eines witzigen Angriffs zurückzusenden. Der Andere erwiedert dann Gleiches mit Gleichem, bis der eine Theil die Antwort schuldig bleibt. Dabei werden fort und fort mythologische und altgeschichtliche Persönlichkeiten erwähnt."

Die carikirten Personen thun dasselbe, nur daß sie dabei dumm oder pedantisch sind. Die letzteren Personen sind entschieden satyrisch gemeint. Dummheit und Pedanterie, auch andere Narrheit werden in ihnen verspottet. Gern möchte ich annehmen, daß auch der Euphuismus der ritterlichen Personen satyrisch gemeint sei. Allein zu der Zeit, wo das Stück geschrieben wurde, war der Euphuismus der Modeton der Zeit, und Shakespeare war ganz von ihm befangen. Und wenn er auch später sich von dieser Befangenheit etwas frei gemacht hat, so ist er doch niemals ganz davon losgekommen, und in allen seinen besseren und späteren Stücken begegnen wir euphuistischen Anklängen. Die Shakespearomanie bezweifelt ebenfalls, daß hier absichtliche Satyre vorliege.

Allein wenn es auch Satyre sein sollte, so lieferte eben dieses Stück den Beweis, daß Satyre wohl Mittel, nie aber Zweck des Lustspiels sein soll. Denn ein Stück, ein Lustspiel kann man das Ganze gar nicht nennen, es ist nichts weiter als eine literarische Curiosität, die den schlimmsten aller Fehler hat, den der unerträglichsten Langeweile. Würde das Stück bei uns gegeben, kein Publikum hielte zwei Akte aus. Einem unbefangenen Leser ist es nicht möglich, das Stück durchzulesen.

Oswald. Und doch sind viele Verehrer Shakespeare's entzückt von diesem Stücke.

Reinhold. Ein Verliebter findet auch Pockennarben und einen Buckel schön.

Hellmuth. Nach der Reihenfolge haben wir „die lustigen Weiber von Windsor" zu besprechen. Die Shakespearomanie ist sehr befriedigt, zum Theil sogar entzückt von diesem Lustspiele. Ich kann das Entzücken nicht theilen. Der Inhalt des Stückes ist stofflich betrachtet sehr dürftig. Die Handlung besteht darin, daß der bekannte Falstaff mit einigen muntern Bürgerfrauen ein Liebesverhältniß anzuknüpfen versucht und von diesen tüchtig gehänselt wird. Das bloße Necken und Hänseln aber genügt nicht zu einem dramatischen Stoffe.

Es genügt um so weniger, wenn die Neckerei nicht mit Geist, Witz und feiner Erfindung, sondern so plump getrieben wird, wie in diesem Stücke. Wir stehen am Ende des Stückes auf derselben Stelle, wo wir am Anfange standen, es ist eben nichts vorgegangen, was irgend einen Erfolg gehabt hätte.

Neben dieser Neckerei entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen Jungfer Anna Page und ihren drei Freiern. Diese Liebesgeschichte bietet durch ihren Ausgang einen echten Lustspielstoff, allein sie ist weder in ihrem Laufe, noch in ihren Charakteren etwas ausgeführt, sie läuft neben der Haupthandlung fast unbeachtet her und kann nicht die geringste Theilnahme erwecken.

Alles Uebrige in dem Stück ist episodisch und läßt den Zuschauer gleichgültig.

Betrachten wir die Charaktere, so stößt uns zunächst der alte Falstaff auf. Um ihn zu begreifen, muß man ihn aus den beiden Theilen Heinrichs IV. kennen. Kennt man ihn aber aus diesen Stücken, so fragt man sich befremdet: wozu der Dichter diese Figur wiederholt hat. Non bis in idem ist ein sehr wahres Wort, was man auch sprichwörtlich so ausdrückt: „Bist du wo gut aufgenommen, mußt du ja nicht zweimal kommen.“ Es ist oftmals versucht worden, von einem Stücke, das Beifall errungen hatte, eine Fortsetzung zu schreiben, oder eine Figur, die gefallen hatte, in einem neuen Stücke wieder zu bringen. Diese Versuche sind immer mehr oder weniger mißlungen. So auch dieser wiederbelebte Falstaff. Zwar hat er vieles von dem Humor, von der Prahlerei und allen den Eigenschaften, die ihn in Heinrich IV. zu einer so ergötzlichen Figur machten, allein er ist doch nicht mehr der alte. Es liegt etwas Absichtliches, Gewaltsames darin, daß er noch einmal auftreten muß und das verstimmt. Der alte Falstaff beherrscht mehr oder weniger seine Umgebung, aus allen Verlegenheiten lügt er sich heraus, er wird niemals besiegt, er behält immer den Kopf oben, bis er zuletzt durch die Zurückweisung des Königs moralisch vernichtet wird und beinahe einen tragischen Ausgang nimmt. In diesen Stücken aber unterliegt er immer, er wird in die Themse geworfen, wird geprügelt und zuletzt verhöhnt. Und dadurch eben ist es ein anderer Falstaff, der Versuch, ihn wieder zu beleben, ist mißlungen.

Seine bekannten drei Gefährten Bardolph, Pistol und Nym kommen wohl nur vor, damit sie auf den Zettel gesetzt werden können, denn sie kommen nur auf Augenblicke vor, haben fast nichts zu reden und greifen in die Handlung nicht ein.

Neben dieſen Figuren erſcheinen einige Carikaturen, die keinen andern Zweck haben, als Spaß zu machen. Dafür, daß ſie in das Stück gar nicht eingreifen, ſind ſie viel zu breit gezeichnet. Sie ſind nur lächerlich, aber nicht komiſch. Allein ſchon früher iſt darüber geſprochen worden, daß es ein großer Unterſchied iſt zwiſchen lachen und verlachen.

Alle dieſe Carikaturen vermögen uns nicht die geringſte Theilnahme abzugewinnen.

Da iſt der Friedensrichter Schaal, auch ein alter Bekannter von früher, der einfach ein Dummkopf iſt. Ueberhaupt liebt es Shakeſpeare, durch die Zeichnung von Dummheit komiſche Charaktere hervorzubringen. Allein das bloß Dumme iſt nicht ergötzlich. Bei dem Vetter Schaals, dem jungen Schmächtig, ſteigert ſich die Dummheit beinahe zum Blödſinn.

Der Pfarrer Evans, der einen waliſiſchen Dialect ſpricht, iſt ebenfalls ſehr beſchränkt, ſo gut wie der franzöſiſche Doctor Cajus, der ein franzöſiſches Engliſch radebrecht. Auch der Wirth zum Hoſenbande und die übrigen Carikaturen greifen nicht in das Stück ein, ſondern machen nur eben Spaß. Sie ſind nichts mehr als Carnevalsfiguren.

Die beiden Frauen, welche Falſtaff hänſeln, ſind ganz achtungswerthe Bürgerfrauen. Die Rache, die ſie an dem unverſchämten dicken Ritter nehmen, iſt ganz berechtigt, ihr ganzes Benehmen luſtig und munter und ſchelmiſch. Sie würden noch mehr ergötzlich ſein, wenn ſie ein paar Stufen höher ſtänden. Sie würden dann allerdings nicht in ihre Umgebung paſſen, die auch nicht höher ſteht. Das Liebespaar iſt ganz angenehm gezeichnet. Wir würden uns für daſſelbe intereſſiren können, wenn es etwas mehr Theil an der Handlung nähme. Allein es iſt ſo flüchtig ſkizzirt, daß

es kaum die Aufmerksamkeit des Zuschauers erregen kann, geschweige die Theilnahme.

Die kupplerische Frau Hurtig ist eine sehr wenig angenehme Figur.

Die Shakespearomanie hat nun fleißig herumgestöbert, nach welchen Vorbildern der Dichter hier gearbeitet habe und hat auch glücklich einige alte italienische Novellen aufgespürt, welche benutzt worden sind. Sie meint aber doch, den größten Theil des Stoffes habe der Dichter selbst schaffen müssen. Armer Shakespeare! Bei andern Dichtern ist es selbstverständlich, daß sie den Stoff selbst schaffen, daß sie ihn dem Leben ablauschen. Das muthet man dir gar nicht zu. Du hast ja das Recht, fremde Stoffe zu benutzen und eigne Erfindung zu verschmähen. Und hier war es dir nicht so bequem gemacht, du hast selbst etwas erfinden müssen, wenn auch nicht alles. Das ist wirklich bedauernswerth!

Die Shakespearomanie findet in diesem Stücke eine „reiche Komik der Situationen, eine reich ausgestattete, in seltenem Grade bühnengerechte Handlung.“ Sie findet dieses Stück „des höchsten Preises sicher bei den Freunden scenischer, geschickt arrangirter Effekte, gründlich angelegter und fein durchgeführter Charaktere.“ Wenn ich nur die Brille bekommen könnte, durch welche die Shakespearomanie schaut! Vielleicht lernte ich auch noch erkennen, daß die lustigen Weiber von Windsor ein gutes Lustspiel seien. Bis jetzt ist mir diese Erkenntniß verschlossen.

Titus Andronikus. Bei diesem Stücke wird es recht klar, von welchem Vortheil es für Shakespeare war,

daß sein Publikum gestähltere Nerven hatte, als unser verweichlichtes Geschlecht. Nur die Shakespearomanie macht eine rühmenswerthe Ausnahme und leistet in Nervenstimmungen Erkleckliches.

Die Handlung in diesem Stücke beginnt mit der Abschlachtung eines gefangenen Gothenprinzen, der als Sühnopfer für in der Schlacht gefallene Römer sterben muß. Kaum ist er todt, ersticht Titus Andronikus seinen eigenen Sohn, der sich erlaubt, ihm zu widersprechen. Im nächsten Akte wird Prinz Bassianus ermordet; seine Frau, Lavinia, wird zweimal genothzüchtigt, dann werden ihr die Hände abgehauen und die Zunge ausgeschnitten. Im nächsten Akte werden zwei Söhne des Titus unschuldig hingerichtet, diesem selbst wird die Hand abgehauen. Etwas später wird ein schuldloser Bauer ganz en passant gehängt. Dann werden zwei Gothenprinzen gefangen, gebunden; Titus schneidet ihnen die Kehlen durch und Lavinia, die von ihnen geschändet wurde, hält mit ihren Armstumpfen eine Schüssel, um ihr Blut aufzufangen. Das ist ganz aus dem Leben gegriffen, denn so werden die Schweine geschlachtet! Und wie aus deren aufgefangenem Blut Wurst gemacht wird, so bäckt Titus aus dem prinzlichen Blute eine Pastete, die er später der Mutter der Geschlachteten vorsetzt.

Daß vorher noch eine Hebamme erstochen wird, ist fast zu unbedeutend, um es zu erwähnen. Am Schlusse ersticht Titus seine eigene Tochter Lavinia und darauf die Kaiserin. Dafür ersticht der Kaiser den Titus und Lucius ersticht den Kaiser.

Man weiß nicht, ob man in einer Tragödie ist oder in einem Schlachthause. Dreizehn Menschen werden auf der Bühne umgebracht, verschiedene Hände werden abgehauen,

und hinter der Scene wird der böse Mohr bis an die Brust eingegraben und muß so verhungern. Die Greuel in diesem Stücke häufen sich der Art, daß die Wirkung in das Gegentheil umschlägt und man lachen muß.

Der Bau des Stückes ist im Anfange verworren und die Begebnisse überstürzen sich förmlich. Von Oekonomie der Zeit ist keine Rede.

Von Charakteristik ist kaum eine schwache Spur zu erkennen. Die Bösewichter sind eben Bösewichter, weil es ihnen so beliebt. Irgend einen denkbaren Grund haben sie nicht.

Selbst der Shakespearomanie, die doch einen starken Puff vertragen kann und sich ihrer gestählten Nerven rühmt, ist hier des Blutes etwas zu viel und einzelne behaupten, das Stück sei nicht von Shakespeare. Die Mehrzahl der Shakespearomanen läßt aber das Stück nicht fahren und hält ihren Abgott wirklich für den Verfasser. Sie finden das Stück ein wenig greulich, erklären es aber für eine Jugendarbeit und finden in ihm schon überall die Tatze des späteren Löwen Shakespeare.

Ich muß mich für die letzte Meinung erklären. Besonders auffällig in diesem Stücke sind die vielen Mordthaten. Allein dieser Blutdurst oder diese Mordlust sind Shakespeare durchaus eigen. Man denke, wie viel Menschen in seinen historischen Stücken umkommen, und in seinen Trauerspielen liegt meistens die ganze Bühne voller Leichen, wenn der Vorhang fällt. In Titus Andronikus ist das Verstümmeln, das Abhauen der Hände besonders greulich. Allein ist das Ausbohren der Augen Glosters in Lear, das Umbringen unmündiger Kinder in den historischen Stücken, in Macbeth u. s. w., minder greulich? In Titus Andronikus

ist noch wenig individuelle Charakteristik. Allein trotz alles Lobpreisens der Shakespearomanie ist dieser Fehler bei dem Dichter sehr häufig zu finden und wir sind bei unserer Uebersicht den flauen Rollen massenhaft begegnet. Die Anachronismen und Verstöße gegen geschichtliche Anschauungen im Titus sind wir bei Shakespeare auch gewöhnt. Ebenso die endlos langen Reden und die breiten Ergüsse in Klagen. Mir scheint nichts dagegen zu sprechen, daß Shakespeare der Verfasser des Titus sei. Ich möchte ihn im Gegentheil wegen seiner Mordsucht entschuldigen. Diese Lust an Greueln war vielleicht nicht sein Geschmack, sondern der seiner Zeit. Wir finden diese Lust in der damaligen Zeit überall, in Italien, in Spanien, in Deutschland. Ja diese Lust am Entsetzlichen ist noch heute nicht ausgestorben. Sie findet ihre Befriedigung in den modernsten Sensationsromanen, in den Schauerstücken der Porte St. Martin. Die Menschen lieben Aufregung der Nerven, und das Entsetzliche regt sehr stark, wenn nicht am stärksten auf. Allein diese Nervenaufregungen sind nicht künstlerisch, wie denn Grauen und Entsetzen keine Wirkungen sind, welche die Kunst hervorbringen soll. Dichter und Schriftsteller (auch Maler), welche trotzdem nach diesen Wirkungen streben, handeln unkünstlerisch, ja sie versündigen sich eigentlich an der Reinheit der Kunst.

Ich sage das nun gar nicht, um einen Tadel, einen Vorwurf gegen Shakespeare auszusprechen. Die Darstellung von Greueln hielt man damals für tragische Kunst, für die Aufgabe der Tragik. Die Dichter verfuhren dabei ganz naiv und glaubten im Rechte zu sein. Da eben damals sehr viele Dichter nach dem Beifalle rangen, da nach neuerem Ausdruck sehr große Concurrenz bestand, so war es natürlich,

daß die Dichter sich in Greueln überboten; wie denn die meisten Stücke aus jener Zeit mit Darstellungen des Entsetzlichen angefüllt sind. Greuel werden meistens von Bösewichtern verübt, und so ist es wiederum natürlich, daß die damalige Literatur von Bösewichtern wimmelt, die sich, wieder der Concurrenz wegen, an Schlechtigkeit überboten. Dieses Bösewichterthum war wiederum ein falscher Auswuchs der Poesie, denn so eigentlich grundschlechte Schurken, die das Böse um des Bösen willen thun und üben, gehören zu den seltensten Ausnahmen und stehen unter der Poesie, wie die Gemeinheit.

Wenn nun Shakespeare dem Gefallen seines immer noch rohen Publikums an Greueln und Bösewichtern Rechnung trug, so that er, was seine Zeitgenossen alle thaten, was der Geschmack des Publikums verlangte. Denn er war eben ein Sohn seiner Zeit, und niemand kann ihm deßhalb Vorwürfe machen.

Desto entschiedener muß man aber den Ausspruch der Shakespearomanie zurückweisen, daß Shakespeare der Dichter aller Zeiten, daß nach ihm nur Rückschritt möglich sei. Man mag deßhalb Shakespeare den größten Dichter seiner Zeit nennen, das ist ein relatives Lob. Aber ihn absolut als den größten Dichter aller Zeiten nennen, ist —

Reinhold. Keine starken Ausdrücke! Bleiben Sie höflich.

Hellmuth. Es ist das eben schwer.

Das Wintermärchen. Wenn man gegen des Dichters Stücke einen Tadel ausspricht, den die Shakespearo-

manie als ungerecht nicht abweisen kann, so führt sie immer zur Entschuldigung an: das Stück sei eine Jugendarbeit. Das Wintermärchen ist nun das letzte Stück Shakespeare's und — nach den Gesetzen des Drama's beurtheilt — das allerschwächste. Wenn nun die Jugend des Dichters früher als Entschuldigung dienen sollte, so mußten seine Werke doch zu immer höherer Vollendung fortschreiten. Wie kommt es nun, daß sein letztes sein schwächstes und ein sehr schwaches ist. Die Shakespearomanie ist nicht in Verlegenheit, sie schiebt die Mängel dieses Stücks auf die abnehmende Fähigkeit des alternden Dichters. Also hier wird die Jugend, dort das Alter des Dichters als Entschuldigung angeführt. Diese Entschuldigung ist geradezu lächerlich. Shakespeare stand, als er das Wintermärchen schrieb, am Ausgange der vierziger Jahre, also in der Vollkraft des Mannes, wo von Altern noch nicht die Rede sein kann, besonders bei einem Manne von so bedeutender Schaffungskraft, wie sie Shakespeare besaß.

Die Handlung des Wintermärchens ist wie gewöhnlich einem damals beliebten Romane entnommen und leidet deßhalb an allen den Gebrechen, die eine Umwandlung eines epischen Stoffes in ein Drama begleiten. Das Hauptgebrechen des Stückes besteht nun darin, daß es in zwei Theile zerfällt, die sechzehn Jahre auseinander liegen. Perdita, eine Hauptperson des zweiten Theiles, wird im ersten Theile geboren. Indessen ist die Verknüpfung der beiden Theile leicht und natürlich, so daß man über dieses Gebrechen gern wegsehen kann.

Die Handlung des ersten Theiles ist sehr einfach. Leontes, König von Sicilien, wird eifersüchtig auf seinen Gastfreund, Polyxenes, König von Böhmen. Er will ihn

ermorden lassen, doch dieser entflieht. Darauf klagt Leontes seine Gemahlin, Hermione, des Ehebruchs an. Diese gebiert in diesen Wirren ein Kind. Durch ein Orakel wird ihre Unschuld verkündigt. Allein der König erklärt den Orakelspruch für Lüge. Der ältere Knabe der Hermione stirbt vor Aufregung über das Schicksal seiner Mutter, diese selbst stirbt aus Schreck über den Tod ihres Kindes. Die jüngstgeborne Tochter der Königin wird in Böhmen ausgesetzt. Antigonus, der dieß besorgt hat, wird von einem Bären zerrissen. Das Schiff, das ihn nach Böhmen gebracht hat, geht mit seiner ganzen Mannschaft zu Grunde. Damit ist jede Verbindung mit den bisher aufgetretenen Personen zerrissen.

Sechzehn Jahre später beginnt dann der zweite Theil mit theilweise ganz neuen Personen.

Das ausgesetzte Kind Perdita ist von einem Schäfer gefunden und erzogen worden und zu einem liebreizenden Mädchen erwachsen, in das sich der Sohn des Königs verliebt. Der König will diese Verbindung mit rauher Hand zerreißen. Der Prinz flieht mit seiner Geliebten und sucht Zuflucht in Sicilien bei Leontes, dem Vater des Mädchens, das dieser aber nicht kennt und für todt hält. Des Prinzen Vater setzt den Flüchtlingen nach, erreicht sie und nun ergibt sich, daß Perdita die Tochter des Leontes ist und alles endet in Freude. Selbst Hermione, Perdita's Mutter, ist nicht todt, sondern kommt zur allgemeinen Freude wieder zum Vorschein.

Der erste Theil ist eine reine Tragödie, drei Personen und eine ganze Schiffsmannschaft kommen um; es ist kein Schluß da.

Der zweite Theil ist dagegen ein reines Lustspiel. Das will nicht recht zusammen passen. Wollte man nun sich auch

gefallen laſſen, daß entſchieden tragiſche Begebenheiten nach ſechzehn Jahren eine heitere Wendung nehmen und einen glücklichen Abſchluß finden, ſo ſind doch die beiden Theile von dem verſchiedenſten Werth in ihrem Baue.

Der erſte Theil iſt folgerichtig gebaut und ſchreitet entſchieden auf ſein Ziel los. Nur die eine Scene im dritten Akt, wo die beiden Geſandten vom Orakel zurückkommen und auf dem Felde ein kurzes ganz inhaltsloſes Geſpräch halten, iſt eine jener unbegreiflichen Flickſcenen, die wir ſchon mehrfach gefunden haben.

Was die Charaktere betrifft, ſo iſt der König Leontes mit ſeiner grundloſen Eiferſucht ein widerwärtiger Narr. Er tobt und ſchimpft wie ein ungezogener Bube und doch begreifen wir ſeine Leidenſchaft nicht recht. Viel beſſer und durchaus würdig iſt ſeine Umgebung gehalten. Seine Gemahlin Hermione iſt eine achtungswerthe Frau, die den ungerechten Anſchuldigungen den Stolz und die Rache weiblicher Würde entgegenſetzt. Neben ihr ſteht Paulina, eine Art Hofdame, die die Königin muthig und mit Leidenſchaft vertheidigt. Die Heftigkeit ihres Auftretens dem ſchwachköpfigen König gegenüber hat etwas Gefälliges. Die Herren vom Hofe ſind gleichfalls würdige Männer. Alle vertreten die Unſchuld der Königin und nehmen Partei gegen den König. Hier kann man ſich nur lobend ausſprechen.

Daß der junge Prinz aus Sorge für ſeine Mutter ſtirbt, wird die Phyſiologie und Pathologie für keine mögliche Todesurſache gelten laſſen. Wenn der Dichter ſich den Tod des Knaben etwas leicht macht, ſo bringt er den Antigonus mit gewichtigeren Mitteln um: denn er läßt ihn von einem Bären zerreißen. Da indeſſen Königin Eliſabeth genügend geſtählte Nerven beſaß, ſo daß ſie noch Stierhetzen beſuchte,

so wird Shakespeare's Publikum an dem blutdürstigen Bären auch keinen Anstoß genommen haben.

Der Sprache des ersten Theiles sieht man es nicht an, daß sie in den reiferen Jahren des Dichters geschrieben ist. Die alten Fehler, Redseligkeit, Weitschweifigkeit sind im vollsten Maße vorhanden.

Wenn nun so das Urtheil über den ersten Theil des Stückes im Ganzen befriedigend ausfallen muß, so ist es über den zweiten Theil desto ungünstiger. Der Inhalt dieses zweiten Theiles ist das Liebesverhältniß des Prinzen Florizel mit Perdita, der vermeinten Schäferstochter, die Störung desselben durch den König, die Flucht des Liebespaares, das Einholen desselben und die glückliche Lösung durch das Erkennen der Perdita. Dieser Inhalt ist ernst, wenn auch die Lösung eine glückliche. Was aber macht der Dichter daraus? Er füllt den vierten Akt mit einem Feste aus, das Bauern feiern. Das Fest wird in der größten Breite begangen, Gesang, Chorgesang, Tanz von verkleideten Bauern. Dieses breit ausgeführte Fest hat nicht den allergeringsten Einfluß auf die Handlung oder auf Entwicklung der Charaktere, es ist nichts als eine theatralische Episode, die nicht einmal unterhaltend ist. Sehr breit drängt sich Autolycus, ein Spitzbube, in den Vordergrund, der einen Taschendiebstahl verübt, sich als Bandkrämer verkleidet u. s. w. Es soll eine komische Rolle sein, aber ich habe nichts komisches an ihm gefunden. Er versucht in die Handlung einzugreifen, indem er den Schäfer, Perdita's Pflegevater, verspricht zum Könige zu bringen. Das geschieht nun nicht, vielmehr schifft sich der Schäfer und sein Sohn mit dem Prinzen nach Sicilien ein. Die ganze lange Scene hat also nicht den mindesten Erfolg.

Im letzten Akte sind wir in Sicilien. Leontes, von seiner tollen Eifersucht genesen, thut gewissermaßen Buße über das Unrecht, das er einst seiner Gattin zugefügt hat. Der Prinz Florizel kommt auf seiner Flucht zu ihm und wird freundlich aufgenommen. Gleich darauf kommt auch der verfolgende König von Böhmen und wüthet gegen seinen Sohn. Das Einfachste wäre nun, daß jetzt die Entdeckung von Perdita's Herkunft erfolgte. Dieses Einfachste wäre auch das Dramatischste. Schon bei den Griechen galten solche Erkennungsscenen für sehr poetisch. Allein dieses Einfachste, Richtigste thut Shakespeare nicht. Er läßt die Auflösung und Erkennung hinter der Scene vorgehen und sie dem Publikum von drei Edelleuten auf das weitschweifigste erzählen. Dieses Erzählen des Schlusses, der, wenn er vor unsern Augen spielte, von der besten dramatischen Wirkung wäre, ist das Unbeholfenste im Bau eines Stückes, was mir jemals vorgekommen. Diese Unbeholfenheit wird noch vermehrt dadurch, daß Autolycus und die beiden Schäfer sich noch einmal dazwischen schieben und recht langweilige Späße machen. Und warum das alles? Weil der Dichter noch einen recht schlechten Theatercoup ausführen will. Hermione ist nämlich nicht todt, sondern hat sechzehn Jahre lang versteckt gelebt. Hier liegt ein doppelter unverzeihlicher Fehler vor. Wenn Hermione wirklich lebt, wie kann sie sich sechzehn Jahre vor ihrem geliebten Gatten verborgen halten, der ja längst bereut hat? Auf was wartet sie denn, sich wieder lebend zu zeigen? Auf das Wiederfinden ihrer Tochter, die sie doch für todt halten muß? Darin ist kein Sinn. Der zweite Fehler ist der, daß der Dichter das Publikum belügt. Wir erhalten im dritten Akt die sichere Nachricht, Hermione sei todt. Und doch lebt sie? Das

Publikum so zu täuschen, zu belügen, um eine Ueberraschung herbeizuführen, ist durchaus unstatthaft. Daß Hermione anfangs als Statue erscheint und erst nachher sich als lebendig zeigt, ist nichts als ein Theatercoup. Daß am Schlusse Leontes den Camillo mit Paulina verheirathet, die beide schon bei Jahren sind, die sich nicht lieben, die sich sechzehn Jahre nicht gesehen haben, ist ein durchweg unwürdiger Ausgang. Was die Charaktere betrifft, so stehen im Vordergrunde das Liebespaar. Der Prinz ist ganz angenehm, aber doch nicht mehr als ein recht verliebter Liebhaber. Perdita hat viel Anmuthiges, nur ist es unerklärlich, daß sie, unter Römern aufgewachsen, eine Sprache redet, die eine Bildung und Erziehung voraussetzt, welche sie entschieden nicht genossen hat. Der König von Böhmen ist kein erquicklicher Charakter. Er wüthet gegen den alten Schäfer, den Pflegevater Perdita's, auf die inhumanste Art, ähnlich wie Leontes gegen seine Gattin gewüthet hatte.

Die beiden Schäfer sind höchst inconsequent gezeichnet. Als sie Perdita, das ausgesetzte Kind, finden, nehmen sie sich ihrer aus Mitleid an und zeigen sich als brave Leute. Im zweiten Theile des Stücks entpuppen sie sich als Einfaltspinsel. Wir wissen ja, daß Shakespeare, wenn er Leute aus dem Volke zeichnet, sie fast immer in das Gewand der Dummheit kleidet. Diese Schäfer, die Römer, die Handwerker im Sommernachtstraum und viele andere sind alle nach derselben Schablone gezeichnet.

Was die Sprache betrifft, so finden wir auch hier Weitschweifigkeit, immer wiederkehrende Parenthesen, Schwulst, kurz den ganzen Euphuismus, aus dem der Dichter auch in seinem letzten Stücke nicht herauskommen kann.

Das Gesammturtheil über das Wintermärchen muß sehr ungünstig ausfallen.

Und dieſe Poeſie ſoll der Maßſtab ſein, an welchem unſere großen Dichter gemeſſen werden ſollen? Wahrlich das Blut ſteigt einem in die Wangen, wenn man ſolche Ausſprüche der Shakeſpearomanie lieſt.

Antonius und Cleopatra. Es iſt ein ſchlimmes Zeichen, daß die Shakeſpearomanie über dieſes Stück in ihren Meinungen ſehr weit auseinander geht. Während es auf der einen Seite ungemein gelobt, wenn nicht gar für das beſte Stück angegeben wird, ertönt von anderer Seite Zweifel, ja ſogar entſchiedener Tadel. Was mich betrifft, ſo habe ich auch den beſcheidenen Zweifel, ob Antonius und Cleopatra überhaupt ein Drama zu nennen ſei. Der Dichter hat nach der Biographie des Plutarch gearbeitet, oder beſſer geſagt, er hat dieſe Biographie bearbeitet, hat ſie dialogiſirt. Allein indem man einen erzählten Stoff dialogiſirt, ſchafft man noch kein Drama. Nun iſt Shakeſpeare ſeinem Erzähler mit der gerühmten ſklaviſchen Treue gefolgt, er hat nicht das geringſte weggelaſſen, was er im Plutarch fand, und ſo hat er eine ſo ungeheure Menge Stoff zuſammengetragen, hat ſo viel Begebenheiten aufeinander gehäuft, daß an unſer Gedächtniß unerfüllbare Forderungen geſtellt werden, denn man vergißt eines über das andere. Wer die Geſchichte jener Zeit nicht genauer kennt, iſt nicht im Stande, das Stück zu begreifen. Es treten an fünfzig Perſonen auf in achtunddreißig Scenen oder Verwandlungen. Die Handlung macht in Ort und Zeit die ungeheuerſten Sprünge, wenn ein wirres Zuſammendrängen überhaupt Handlung genannt werden kann. Von den vielen Perſonen vermögen nur ſehr

wenige unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Das Stück wimmelt von den viel besprochenen flauen Rollen. Theilnahme für die auftretenden Personen empfinden wir fast nie, selbst die beiden Hauptrollen Antonius und Cleopatra vermögen unser Interesse nicht zu gewinnen, da sie innerlich haltlos und von bodenloser Unsittlichkeit sind.

Daß von einem kunstreichen Bau des Stücks nicht die Rede sein kann, geht schon aus dem Umstande hervor, daß eine Reihe von Begebenheiten, die Jahre umfassen, aufeinander, aber nicht auseinander folgen. Wenigstens ist ihr ursächlicher Zusammenhang in dem Stücke nicht ersichtbar. Schlachten, selbst Seeschlachten werden in wenigen Minuten abgemacht. Das ist nie und nimmer dramatisch. Auf eine genauere Auseinandersetzung mag ich nicht eingehen. Die Shakespearomanie gibt kleinlaut zu, daß das Stück auf der Bühne kein Glück gemacht habe. Sie spricht sich mit großer Breite, die geistreich sein soll, über die Hauptcharaktere aus und sagt ihnen alles Mögliche nach, Gutes und Schlechtes, allein sie vermag uns ebenso wenig ein klares Bild von den beiden widerspruchsvollen Rollen zu liefern, als es der Dichter gekonnt hat. Der letztere Hauptfehler dabei liegt darin, daß er etwas versucht hat, was nur der Schauspieler gekonnt hätte. Cleopatra ist ein buhlerisches Weib. Als solches ist sie an sich unwürdig von der Dichtkunst, behandelt zu werden. Das ist nur möglich, wenn sie von einer fast dämonischen Liebenswürdigkeit ist, etwa wie die berühmten oder berüchtigten griechischen Hetären, eine Thais, Aspasia u. a. m. Allein diese Liebenswürdigkeit, die allein den Zauber erklärlich macht, dem Antonius unterliegt, ruht nur in der Persönlichkeit der Darstellerin, er kann blos durch die Worte des Dichters nicht erreicht werden

Am wenigsten ist das mit Shakespeare's Theater möglich gewesen, wo Cleopatra von einem Manne gespielt wurde, der doch niemals jenen Sinn berückenden Zauber haben konnte, der in einem Weibe liegt oder liegen kann. Ebenso ist Antonius nur erklärlich durch eine persönliche Liebenswürdigkeit des Darstellers. In den bloßen Umrissen, die der Dichter geben konnte, sind uns beide Personen widerwärtig. Statt anzuziehen stoßen sie uns ab. Wenn das schon die Hauptpersonen thun, wie sollen wir an den leidigen Nebenpersonen Gefallen finden. Dreiviertel von diesen könnten wegfallen, ohne daß das Stück an Zusammenhang verliere. Es würde im Gegentheil an diesen gewinnen, wenn sie wegfielen.

So läßt sich nicht leugnen, daß die Wahl dieses Stoffes ein ungeheurer Mißgriff war.

Die Shakespearomanie wagt es auch nicht sie für einen Mißgriff auszugeben. Wenn nun schon aus den Aeußerungen der Shakespearomanie hervorgeht, daß sie das als Drama gänzlich verfehlte Stück Antonius und Cleopatra nicht recht mit gutem Gewissen vertheidigt, so spricht für diese Gewissensbedrängniß noch eine andere Mittheilung, die sie macht. Antonius und Cleopatra stammt aus den letzten Jahren der Dichterthätigkeit Shakespeare's, in welchen wir eigentlich nach andern Aeußerungen der Shakespearomanie lauter Meisterwerke zu bekommen berechtigt wären. In den Jahren 1607—1610 soll Shakespeare, wenn nicht eine Periode, doch Anwandlungen gehabt haben, in denen er in seinen Dichtungen etwas nachlässiger war, sowohl von ästhetischer wie sittlicher Seite betrachtet. Den Grund dieser Erscheinung will man nicht kennen. Verstimmung über das ganze Schauspielwesen, körperliche Erschöpfung, skeptische

Uebellaune, Verbitterung, misanthropische Anschauungen, sollen bei dem Dichter vorgeherrscht haben. Diese Stimmung ist noch aus mehreren anderen Stücken ersichtlich. Ich will dagegen keinen Einspruch erheben, mir ist das Zugeständniß der Shakespearomanie sehr willkommen, daß der größte und einzige Dichter, der unerreichte, gegen den alle andern nur Stümper sind, das Muster unserer großen Dichter, der in olympischer Rache über der Welt und der Menschheit thront, auch jahrelang Anwandlungen hat — — in denen er schlechte Stücke schreibt. Ich bitte zu bemerken, daß das der Ausspruch der Shakespearomanie ist.

Ich erwähne hier noch eines Shakespearischen Stückes, das in der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung nicht enthalten ist und den Titel Perikles führt. Bald wird dem Dichter die Verfasserschaft ganz abgesprochen, bald wird sie ihm zugeschrieben. Das Stück ist sehr schlecht gebaut, doch weht aus einzelnen Stellen der „Geist des göttlichen Genius." Ich bin der Meinung, wir übergehen das Stück und begnügen uns mit dieser Erwähnung.

Ich komme nun zu Maß für Maß.

Als Stoff für dieses Stück dienten eine Novelle und mehrere dramatische Bearbeitungen derselben. Die Shakespearomanie spricht von einer „barbarisch frivolen" Novelle, aus der der Dichter eines seiner „tiefsinnigsten Dramen" geschaffen habe. Dieser Tiefsinn muß so tiefsinnig sein, daß er gewöhnlichen Menschenkindern nicht einleuchtet. Die Shakespearomanie sagt nämlich von diesem Stücke wörtlich: „Die Sprache ist wenig geeignet zu reizen und zu bestechen. Nicht selten macht das bloße Verständniß der

Worte Mühe genug. Darum ist auch nur die engere Gemeinde der Shakespeare-Verehrer mit der Lectüre des seltsamen Gedichtes vertraut. Es gehört eine gewisse Ueberwindung zu diesem Studium."

Welche sonderbaren Zugeständnisse.

Also gibt es einen engen Kreis der Shakespeare-Verehrer! Und doch lesen wir an andern Orten von der ungeheuren Wirkung, die Shakespeare seit Jahrhunderten auf das Publikum, d. h. das Volk macht. Wie reimt sich das? Es gehört Ueberwindung dazu, dieses seltsame Gedicht zu lesen — und doch ist es ein tiefsinniges Meisterwerk.

Wie richtig sagt Goethe:

„Denn ein vollkommner Widerspruch
Ist gleich geheimnißvoll für Weise wie für Thoren."

Doch sehen wir das Stück etwas näher an.

Es ist nach hergebrachter Sitte des Dichters nach älteren Novellen gearbeitet, die ihrerseits denselben Stoff bearbeitet hatten.

Der Stoff des Stückes ist interessant. Es gibt eine geschichtliche Anekdote, daß ein spanischer Heerführer in den Niederlanden einen angesehenen Edelmann zum Tode verurtheilt hat, daß dessen Gattin um Gnade fleht, daß der Heerführer als Preis für diese Gnade eine Nacht in den Armen der liebenden Gattin begehrt, daß diese ihre Keuschheit zum Opfer bringt, daß zuletzt hohnlachend der Heerführer der betrogenen Gattin den abgeschlagenen Kopf ihres Mannes zustellen läßt. Das ist eine der abscheulichsten Niederträchtigkeiten, die je von Menschen verübt worden.

Ganz ähnlich ist die Haupthandlung des Shakespeare'schen Stückes.

Ob man diesen Stoff interessant nennen kann, will ich nicht untersuchen, allein eine gewisse Spannung hat er jedenfalls und diese Spannung ist in dem Stücke in hohem Grade vorhanden. Was den Bau des Stückes betrifft, so tritt uns wieder der gehäufte Scenenwechsel entgegen, der, es ist nicht zu leugnen, just in diesem Stücke Unbeholfenheit im Bau verräth. So ist namentlich die Verabredung des Herzogs mit Isabella und Mariane, die Schlußscenen des vierten Aktes und der ganze fünfte Akt nichts weniger als gut gebaut. Das Stück ist eben nicht aus dem Ganzen gearbeitet, sondern aus einzelnen Flicken zusammengesetzt.

Die Grundlage des Stückes, auf welche es gebaut ist, besteht in dem Gesetze, daß fleischlicher Umgang eines Mannes mit einem Mädchen außer oder vor der Ehe mit dem Tode bestraft wird. Ob es ein so wahnsinniges Gesetz an irgend einem Orte, zu irgend einer Zeit gegeben hat, muß billig bezweifelt werden. Ein solches Gesetz, das eben so empörend wie lächerlich ist, scheint mir keine richtige Grundlage, darauf ein Stück zu bauen. Am wenigsten sind alle die Situationen, die sich daraus ergeben, geeignet, auf der Bühne zu erscheinen. Ein schwangeres Mädchen, das Feilschen um eine Nacht des Genusses, das Gewähren derselben durch eine Verwechslung der Personen, das Bekenntniß der Geschändeten: sie sei keine Frau und doch kein Mädchen mehr, sind Dinge, die wir unserm Publikum nicht vorführen dürfen, zu dem ja auch unsere Töchter gehören.

Am entschiedensten aber muß ich mich gegen die Sittlichkeit des Stücks in anderer Beziehung aussprechen. Die Zoten will ich weiter nicht besprechen, wir wissen, daß Shakespeare in diesem das Erklecklichste leisten kann. Allein die Shakespearomanie rühmt ja immer mit vollen Backen

die tiefe Sittlichkeit des Dichters, die sich in unerschütterlicher poetischer Gerechtigkeit ausspreche. Wohlan denn! Angelo hat seiner verlobten Braut sein Treuwort gebrochen, er verdammt Claudio zum Tode, weil dieser mit seiner Braut nähern Umgang gepflogen, er verspricht dessen Schwester Begnadigung, wenn sie sich ihm hingeben wolle, diese schiebt eine andere unter, allein Angelo glaubt, sie genossen zu haben, bricht aber tückisch sein Wort und befiehlt die Hinrichtung Claudio's. Mußte für diese Niederträchtigkeiten keine Vergeltung, keine Strafe folgen? Aber nichts von dem geschieht. Ihm wird verziehen, und er bekommt ein liebendes Mädchen zur Frau. Und doch nennt die Shakespearomanie dieses Stück ein tief sittliches. Weßhalb? Weil der Herzog sagt: „Ich will Gerechtigkeit üben, Gleiches mit Gleichem zahl' ich, Maß für Maß" — — und gleich darauf das Gegentheil thut und dem Verbrecher verzeiht. Das Thun des Herzogs schlägt seinen eignen Worten ins Gesicht.

Ich könnte noch manches gegen den Bau des Stückes sagen, will aber nur noch eins bemerken. In keinem Stücke des Dichters ist mir das Einmischen des Komischen, richtiger des Possenhaften, unangenehmer gewesen, als in diesem. Was soll dieser Schmauß, ein alberner junger Mensch, dieser Elbogen, ein einfältiger Gerichtsdiener, was soll diese Kupplerin, richtiger Bordellwirthin, der Scharfrichter, der Bierzapfer Pompejus? Sie tragen zur Handlung nicht das Geringste bei. Die Handlung steht jedesmal still, sobald sie erscheinen. Betrachten wir neben diesen Possenfiguren die eigentlich handelnden Personen.

Der Herzog ist durchweg würdig gehalten und wäre durchaus zu loben, wenn er vermöchte uns mehr Theil-

nahme einzuflößen. Isabella, Claudio's Schwester, ist rein und keusch, von etwas herber Jungfräulichkeit, dabei aber doch voll Geist und Gemüth. Sie gehört zu den besten Figuren, die Shakespeare gezeichnet hat. Auch Mariane ist gut gezeichnet und gewinnt unsere Theilnahme. Daß sie sich dazu hergibt bei Angelo eine Nacht zuzubringen, der ihr früher die Treue gebrochen und den sie dadurch gewinnen will, ist allerdings bedenklich. Allein man muß ihr die rohe Zeit zu Gute halten, in der das Stück spielt, so wie denn die ganze Handlung eine frivol rohe ist.

Die Hauptperson der Handlung, Angelo, scheint mir vom Dichter gänzlich verzeichnet. Angelo hat seiner Braut die Treue gebrochen, er veranlaßt Isabella sich seinen Lüsten hinzugeben und gibt dann doch Befehl zur Hinrichtung ihres Bruders. Das ist das Handeln eines vollendeten Schurken. Allein der Dichter wollte die Sache glücklich ausgehen lassen, er gibt sich daher alle Mühe, den Angelo nicht so schwarz erscheinen zu lassen. Er will uns glauben machen, daß Angelo nur aus Schwäche der menschlichen Natur gesündigt habe.

Wenn ein Mensch als Schurke handelt, dabei aber im Grunde ein guter Mensch ist, so ist das eine schiefe verfehlte Charakterzeichnung.

Eben so verzeichnet erscheint Lucio. Er wird auf dem Zettel „ein Wüstling" genannt. Allein was er thut, zeigt ihn anfangs gar nicht von schlechter Seite. Er sucht dem verurtheilten Claudio behülflich zu sein, ihn zu retten und benimmt sich dabei ganz gut. Mit diesem Benehmen ist das Schmähen und Verleumden, in das er gegen den verkleideten Herzog fällt, ganz unvereinbar. Auch ist, was den Bau des Stückes betrifft, sein ewiges Dazwischenreden im letzten

Akte, wo die sehr ernste Auseinandersetzung im Gange ist, widerwärtig im höchsten Grade. Er benimmt sich dabei gerade wie der Clown — und ist hier wirklich der Clown. Dieser Lucio wird am Schluß verurtheilt ein Mädchen zu heirathen, die er eine Metze nennt. Der Grund dieser Verurtheilung ist, daß Lucio von dem Herzog schlecht gesprochen hat, was offenbar nichts als gedankenloses Geschwätz war. Wo bleibt denn hier die sittliche Gerechtigkeit des Dichters? Der Verbrecher Angelo geht ohne Strafe aus und der Faselhans Lucio wird um faden Geschwätzes willen verurtheilt eine Metze zu heirathen und ins Gefängniß gebracht, damit er nicht etwa entschlüpfe. Der würdig gezeichnete Herzog mußte das Schmähen eines Narren gar nicht beachten. Am wenigsten durfte er es strafen, da er der Beleidigte und der Richter in einer Person war. Das sittliche Gerechtigkeitsgefühl des Dichters steht auch hier auf der niedrigsten Stufe, ähnlich wie bei der Vernichtung Shyloks.

Ich denke, wir lassen uns nicht tiefer auf dieses Stück ein, das sich ja die Shakespearomanie selbst für die engere Gemeinde der Shakespeare-Verehrer vorbehält.

Die Shakespearomanie preist nun bei jeder möglichen Gelegenheit die wunderbare sittliche Anschauung des Dichters, seine über alles strahlende poetische Gerechtigkeit. Wir haben schon mehrmals Gelegenheit gefunden, die sittliche Gerechtigkeit des Dichters zu vermissen, namentlich in dem eben besprochenen Stücke. Wie das wirkliche feine Sittlichkeitsgefühl eines Dichters beschaffen ist, davon gibt uns Schiller ein Beispiel in seinem Tell. In dem Stoffe dieses herrlichen Gedichtes lag die Erschießung Geßlers durch Tell. Diese Erschießung konnte weder geändert, noch umgangen werden. Allein Schiller fühlte wohl, daß dieses Erschießen ein

Mord, ein Meuchelmord ist und er konnte über dieses Bedenken nicht ganz hinwegkommen. Um nun diesen Mord im versöhnlichsten Lichte zu zeigen, schrieb er den berühmten Monolog Tells, in der hohlen Gasse bei Küßnacht. Dieser lange breit ausgeführte Monolog ist nicht dramatisch. Noch weniger dramatisch, vielleicht geradezu fehlerhaft ist die Scene mit Parricida. So wunderbar schön poetisch sie ist, so wenig ist diese breite Episode dramatisch am Schlusse zu rechtfertigen. Aber um alles möchte ich den Monolog und diese Episode nicht missen, denn sie bezeugen das unendlich feine Sittlichkeitsgefühl Schillers, der alles versucht um eine nicht vollkommen zu rechtfertigende That seines Helden von milderer Seite anschauen zu lassen.

In diesem feinen Sittlichkeitsgefühl steht Schiller unendlich hoch über Shakespeare, und dessen Verehrer würden wohl thun, wenn sie ihre Posaunenstöße in dieser Beziehung etwas gedämpfter erschallen lassen wollten.

Das nächstfolgende Stück ist Timon von Athen. Die Shakespearomanie sagt: „Bei diesem Stücke ist die Vermuthung gerechtfertigt, daß schwere Mißstimmungen, vielleicht bittere Erfahrungen in den ihm zugänglichen höheren Kreisen den Blick des Dichters umdüsterten, als er diese eben so unliebsamen, als eindringlichen Darstellungen menschlicher Engherzigkeit, Schwäche und Selbstsucht schuf. Aus jedem Zuge tritt die bittere Verstimmung hervor."

Wir haben also hier wieder eins der Stücke des Dichters, die er in seiner reifsten Zeit in „bitterer Verstimmung" schuf.

Dieſer Ausſpruch der Shakeſpearomanie iſt ſehr bedeutungsvoll und ſchwerlich hat ſie die Tragweite deſſelben erkannt. Alſo eine Reihe von Stücken, bei denen ſie, trotz ihrer verblendeten Vorurtheile, doch ſelbſt zu tadeln findet, entſchuldigt ſie mit einer unbegreiflichen, durch keine geſchichtliche Nachricht bewieſenen Verſtimmung und Verdüſterung, die den Dichter während mehrerer Jahre befangen gehalten haben ſoll. Darauf iſt zu erwiedern, daß ein Dichter in ſolcher Verſtimmung überhaupt gar nicht dichten kann. Es mag möglich ſein, daß ein Dichter von körperlichen Leiden niedergedrückt, doch noch Geiſtesfreiheit genug bewahrt, um dichten zu können. Wir haben davon Beiſpiele. Allein ein Dichter, der geiſtig und im Gemüth verſtimmt iſt, kann nicht dichten, denn ihm fehlt die nöthige geiſtige Freiheit.

Doch ſelbſt den Fall geſetzt: er könne dichten, ſo ließe es ſich denken, daß er ſeine Verſtimmung in düſteren Anſchauungen, in bitteren Bemerkungen ausſpräche, allein ſeine Werke müßten doch wenigſtens formell dichteriſchen Werth haben. Haben ſie den nicht, ſo haben ſie auch keinen Anſpruch auf den Namen Dichtung.

Dieſer Timon von Athen koſtet der Shakeſpearomanie viel Kopfzerbrechen. Ein großer Theil derſelben will Shakeſpeare die Verfaſſerſchaft ganz abſprechen, ein anderer Theil will in dem Stück nur eine Ueberarbeitung eines fremden Stoffes ſehen, ein dritter Theil nur eine corrumpirte Ueberarbeitung eines Shakeſpeare'ſchen Stückes.

Dieſes Verhalten der Shakeſpearomanie iſt ein böſes Zeichen für das Stück. Dieſen Zweifeln und ungünſtigen Ausſprüchen ſetzt die Shakeſpearomanie nachher doch die eifrigſte Vertheidigung des Stückes gegenüber. Trotz dem

mannigfachen Tadel, den sie selbst aussprechen muß, findet sie schließlich doch überall den vollendeten Meister in dem Stücke wieder, und weiß eine Fülle von Poesie und Schönheit zu entdecken. Wenn man eine Sache so übereifrig vertheidigt, scheint die Sache doch ihre faulen Flecke zu haben.

Ueber die Vorbilder, nach denen das Stück gearbeitet ist, sind die Herren auch nicht einig. Im Plutarch steckt etwas davon, in englischen Erzählungen, auch gibt es ein altes Stück, das den Titel Timon führt. Ich lasse die Sache unerörtert, genug, es sind wieder Vorbilder da, wie immer fördernd — und hemmend. Sehen wir uns den Inhalt des Stückes an, so ist derselbe interessant. Ein reicher Mann wird durch übertriebene Freigebigkeit arm, wird von seinen bisherigen Freunden verlassen und verfällt in tiefen Menschenhaß. Mich dünkt, dieser Inhalt könnte Gelegenheit zu den fesselndsten Seelengemälden, zu der interessantesten Charakterschilderung geben. Aber eine solche zu schaffen, ist Shakespeare nicht gelungen.

Denn der Bau des Stückes ist der mißlichste, unvollkommenste, den ich bisher gefunden habe. Von einer Handlung, einer fortschreitenden Entwicklung, einem befriedigenden Abschlusse ist durchaus keine Rede. Timon ist ein reicher Mann, der ein offenes Haus hält, mit unüberlegter Freigebigkeit ein Heer von Schmarotzern, Schmeichlern und Speichelleckern mit Geschenken überhäuft.

Nothwendig verarmt er, seine Scheinfreunde ziehen sich von ihm zurück, und er verfällt dem bittersten Menschenhasse. In diesem wüthet er bis zur zweiten Scene des vierten Aktes und achtzehn Verse weiter stehen wir an seinem — Grabmal. Er ist plötzlich gestorben, wir wissen nicht wie. Das ist denn doch wahrhaftig keine Handlung und kein Abschluß.

Mitten in dieſe Vorgänge, die man keine Handlung nennen kann, ſpielt ein anderer. Alcibiades wird aus Athen verbannt, kehrt mit einem Heere zurück und unterwirft ſich die Stadt. Dieſe Geſchichte des Alcibiades, die ſich ſehr breit in das Stück hineinlegt, hat mit dem Stücke ſelbſt nicht den leiſeſten cauſalen Zuſammenhang. Sie iſt die ungerechtfertigtſte Epiſode, die man ſich denken kann und ſo unintereſſant wie möglich.

Was die Charaktere betrifft, ſo treten in dem Stücke über vierzig Perſonen auf, die bis auf wenige nicht im Stande ſind, unſere Aufmerkſamkeit, geſchweige denn unſer Intereſſe zu erregen. Es iſt ein förmlicher Haufen von „flauen Rollen.“ Ja es ſind deren ſo viele, daß der Dichter nicht einmal Namen für alle hat und ſie mit „erſter, zweiter Fremder“ bezeichnet. Die Hauptperſon iſt Timon. Derſelbe iſt gründlich verzeichnet.

Timon hat dem Staate große und wichtige Dienſte geleiſtet, iſt alſo ein bedeutender Staatsmann oder Feldherr geweſen, vielleicht beides. Das war vor dem Beginn des Stückes. Mit dieſer Bedeutſamkeit des Mannes läßt ſich ſein Auftreten im Stücke gar nicht vereinigen. Hier führt Timon ein Leben des weichlichſten Genuſſes. In ſeinem Hauſe iſt Feſt und Banket vom Morgen bis zum Abend, er bewirthet nicht nur ſeine ohne Auswahl zuſammengeladenen Gäſte, er beſchenkt ſie obendrein, ja er wirft ihnen ſeine Geſchenke förmlich an den Hals. Seine Verſchwendung iſt geradezu wahnwitzig, denn er ſteckt bereits in tiefen Schulden, was er zwar nicht wiſſen will, aber doch wiſſen muß. Dieſer Wahnwitz paßt nicht zu ſeiner Bedeutung als Staatsmann. So toll kann ſich ein Mutterſöhnchen, ein halbblöder Sprößling eines engliſchen Lords aufführen, aber kein Mann, der

Verdienste um den Staat hat. Zwar entwickelt Timon für seine Verschwendung die schönklingendsten Gründe, allein solche Gründe können eine einfältige Handlungsweise nicht entschuldigen. Wir finden hier die häufig vorkommende Manier Shakespeare's, daß er alle Charaktere bis auf die äußerste Spitze treibt. Das thut er noch mehr, als der Umschlag erfolgt. Als Timon nichts mehr hat, findet er bei seinen bisherigen Genossen keine Hülfe. Er ergibt sich dem wüthendsten Menschenhasse. Hier ist wieder die falsche Charakterzeichnung. Er spricht davon, seine Umgebung spricht davon, daß seine Freigebigkeit aus seiner Herzensgüte herstamme. Herzensgüte kann nicht in wahnsinnigen Haß umschlagen. Also ist seine Herzensgüte ein falscher Charakterzug, der Grund seiner Verschwendung ist wohl mehr Eitelkeit gewesen. Er hat an Schmeicheleien Gefallen gefunden. Eitelkeit kann bis zur wahnwitzigsten Verschwendung kommen, bloße Herzensgüte thut es nicht. Er ist empört über den Undank der Menschen. Hat er darin Recht? Ich glaube nicht. Er ist verarmt und begehrt von seinen Bekannten gleich gewaltige Summen zur Unterstützung. Man braucht eben nicht undankbar zu sein, um solches Begehren nicht zu erfüllen. Was hätte Timon mit der großen Summe gemacht? Doch jedenfalls sein tolles Leben fortgesetzt, fortzusetzen versucht. Man kann niemandem verdenken, daß er dazu sein Geld nicht hergeben will. Und wie konnte Timon auf Dank rechnen? Als bedeutender Staatsmann mußte er Menschenkenner sein, mußte er wissen, daß seine Umgebung aus Schmeichlern und Schmarotzern bestand und daß von solchen Leuten Dank nicht zu erwarten ist. Die Charakterzüge passen eben nicht zusammen, der Charakter ist verzeichnet. Das stellt sich noch mehr heraus durch die Art

und Weise, wie Timon seinen Haß äußert. Hier ist die Zeichnung wieder weit über die denkbarste Spitze getrieben. Timon hegt keinen Groll, keinen Grimm, sondern er tobt in sinnloser Wuth. Er ergießt sich in Schmähungen, in Flüchen gegen alles, was den menschlichen Namen trägt. Nichts kann diese sinnlose Wuth besänftigen, sie läßt nicht nach, sie ermattet keinen Augenblick. In dieser furchtbaren Uebertreibung ist Shakespeare's Art und Weise ganz genau zu erkennen. Da für diese ungehemmten, stets sich erneuernden Wuthausbrüche kein Ende zu finden ist, so wußte der Dichter keinen andern Ausweg, als daß er Timon plötzlich gestorben sein läßt. Ein versöhnender Ausgang lag nicht in des Dichters Absicht, er war auch der ganzen Anlage nicht möglich. Die sinnlose Verschwendung war eben so über alle Grenzen hinaus geschildert, wie die sinnlose Wuth. Weder das eine noch das andere läßt sich mit Timons Eigenschaft eines ausgezeichneten Staatsmannes vereinigen, also ist der ganze Charakter nichts, als ein häufig widriges Zerrbild.

Die Virtuosität des Schimpfens, Schmähens und Fluchens, die Timon entwickelt, ist übrigens bewundernswerth. Selbst in dieser Verirrung erkennt man die reiche Phantasie eines Dichters, wie man in den scheußlichen Bildern des Höllen-Breughel doch immer das Talent eines Malers erkennt.

Was soll nun das ganze, dichterisch und dramatisch nicht zu rechtfertigende Stück?

Die Shakespearomanie hilft sich, sie findet darin eine furchtbare Satyre gegen die Verderbtheit der Menschheit. Welcher Menschheit? Der damaligen, zu Alcibiades' Zeiten? Die ist längst todt, was hätte nach Jahrtausenden eine Satyre noch für einen Zweck? Oder soll die Satyre auf

die Menschheit überhaupt gehen? Ich kann das nicht glauben, denn aus dem Herzen eines Dichters kann ein solches Zerrbild der Menschheit nicht widerstrahlen. Dabei muß man sich wieder klar machen, daß Satyre nicht zur Dichtung gehört. Man kann sie hier und da als Mittel brauchen, niemals aber kann sie Zweck eines Dichtwerks sein.

Neben dem Charakter des Timon ist der des Cynikers Apemantus noch zu erwähnen. Auch dieser leistet in Schimpfen und Schmähen Erkleckliches, auch bei ihm ist die Phantasie des Dichters zu bewundern, die so reich in Erfindung von Abscheulichkeiten ist. Diese cynischen Philosophen sind so widerwärtige Erscheinungen, daß ihre ausführliche Zeichnung durch die Poesie nicht zu rechtfertigen ist.

Inmitten dieser abstoßenden Persönlichkeiten zeigt uns der Dichter einige Ausnahmen, den Haushofmeister Flavius und die Dienerschaft des Timon. In ihnen finden wir Treue und Dankbarkeit, sie allein wirken in dem Stücke wohlthuend. Auffällig ist dabei nur, daß der Dichter sonst immer die aristokratischen Classen in schönen, die untern dagegen in lächerlichem, verächtlichem Lichte zeigt. Hier ist es umgekehrt. Hier eine Deutung, eine Erklärung anzuknüpfen, will ich nicht versuchen. Und so mag es mit diesem Stücke abgeschlossen sein.

König Lear. Die Shakespearomanie redet bei diesem Stücke von den „Schauerscenen der tragischen Handlung." Sie nennt das Stück ein „grausiges Chaos, eine Orgie der satanischen, siegreichen Bosheit." Die Handlung der Tragödie nennt sie eine „fast ununterbrochene Reihe von Aus-

brüchen leidenschaftlichen Unverstandes und hartherziger Selbstsucht." Sie sagt ferner: „Shakespeare habe zu der Sage, welche dem Stücke zu Grunde liegt, mehrfache Zusätze gemacht, welche die Tendenz hätten, die dunkelsten Schlagschatten über das ohnehin düstere Gemälde zu werfen, welche sichtlich darauf berechnet seien, die tragischen Stimmungen zu schärfen, das Schreckliche bis zum Grausigen zu steigern."

Ist das nun ein tadelndes Urtheil? Es klingt so und es ist im Grunde genommen ganz richtig. Nur ist es seltsam, daß dieses Urtheil gerade bei Lear ausgesprochen wird, da Shakespeare immer die Neigung hat, zu übertreiben und das Schreckliche zum Grausigen zu steigern.

Mit dem tadelnden Urtheile läßt sich übrigens auch eine große Anerkennung verbinden und Lear ist mit Recht eine der berühmtesten Tragödien.

Daß Shakespeare auch hier die Haupthandlung, die sich um Lear und seine Töchter dreht, einer ausführlichen Erzählung entnahm, ist fast selbstverständlich. In diese Handlung ist eine zweite verwebt, zu der eine andere Erzählung den Stoff lieferte.

Was nun diesen doppelten Stoff betrifft, so ist er fesselnd und interessant. Es gibt wenig Stücke des Dichters, die so bedeutende Theilnahme erwecken. Schmählicher Undank der Kinder gegen die Eltern. Solcher Undank ist sehr schwarz und Shakespeare hat sich bemüht, ihn mit den schwärzesten Farben zu malen. Gern will ich darin die sittliche Empörung des Dichters finden. Und doch ist dieser Undank gar nicht so selten. Die Geschichte Lears spielt zu allen Zeiten, spielt noch oft genug in unsern Tagen. In manchen Gegenden unsers Vaterlandes herrscht die Sitte, daß der Vater in gewissem Alter dem Sohne das Gut, das

Besitzthum übergibt und sich auf den sogenannten Altentheil zurückzieht, und der Sohn verpflichtet ist, ihm bestimmte Leistungen zu machen und ihn bis zum Tode zu ernähren. Da kommt es denn oft genug vor, daß der Vater den Kindern zu lange lebt, daß sie mit Widerwillen dem Vater das Nöthige verabreichen, daß sie abbrechen, wo sie können und bittre Feindschaft zwischen Eltern und Kindern entsteht. Es kommt wohl auch zu Processen, auch Verbrechen sind vorgekommen. Es ist genau die Geschichte Lears und seiner Töchter.

Was nun den Bau unserer Tragödie betrifft, so sind die beiden Handlungen mit großem Geschick ineinander verwebt. Sie greifen entschieden ineinander, man kann die eine nicht von der andern trennen. Allerdings ist auch hier ein überreicher Scenenwechsel, das Stück hat sechsundzwanzig Verwandlungen. Allein die Handlung schreitet rasch und entschieden fort und ist mit keinen Episoden durchkreuzt.

Nur mit der Oekonomie der Zeit ist es sehr übel bestellt. Dieselbe erscheint oft als Unmöglichkeit. Lear geräth mit seinen Töchtern in Zwiespalt, er wird ausgesperrt, verfällt in Wahnsinn und wird endlich nach Dover gebracht. Das alles kann nur wenige Tage umfassen, umsomehr, da Lears Leben nachgestellt wird und er diesen Nachstellungen nicht entgehen würde, wenn er nicht rasch nach Dover gelangte. In dieser kurzen Zeit aber kommt die Nachricht von Lears Noth nach Frankreich, dort wird ein Heer gerüstet und nach England übergesetzt. Das erfordert eine Zeit von Monaten; wenigstens von Wochen. Hier ist die Zeit unmöglich zusammenzubringen.

Was nun die Motivirung des ganzen Stückes betrifft, so ist sie sehr schwach. Der Grund, aus welchem Lear seine

geliebteſte Tochter verſtößt, iſt nahezu kindiſch; die Leichtgläubigkeit Gloſters, mit der er ſeinen braven Sohn verſtößt, iſt ebenfalls kindiſch. Darüber hat jedoch die Shakeſpearomanie ſchon ſo viel geſagt, um zu entſchuldigen, zu rechtfertigen, daß ich gern darüber weggehe.

Allein über den Fortgang und den Schluß der Tragödie kann ich ſo leicht nicht weggehen. Es ſcheint, als wenn den Dichter ein förmlicher Blutdurſt ergriffen hätte; denn nicht weniger als zehn Perſonen werden auf der Bühne umgebracht. Daß Gloſter auf der Bühne die Augen ausgetreten, daß die Leichen der Regan und Goneril auf das Theater geſchleppt werden, war vielleicht nothwendig, um die „geſtählten" Nerven des Publikums gehörig zu kitzeln. Allein wozu der tragiſche Ausgang? Der Stoff Shakeſpeare's endigt verſöhnend; Lear und Cordelia bleiben am Leben; die Böſen werden beſiegt. Das hat Shakeſpeare umgedreht; er läßt alle umkommen, Böſe und Gute. Der Untergang eines Menſchen im Drama iſt immer oder ſoll ſein die Strafe für ein Verbrechen, ein Unrecht, eine Schuld. Der Ausdruck „tragiſche Schuld" iſt daher ſprichwörtlich geworden für den berechtigten Untergang einer Perſon eines Drama's. Welches entſetzliche Verbrechen haben denn Lear und Gloſter verübt, daß ſie ſo elend umkommen? Das Verſtoßen ihrer Kinder iſt doch mehr ein Fehler ihres Verſtandes, als ihres böſen Willens, und verdient doch nicht ſolch gräßliches Elend, als auf die beiden Männer gehäuft wird.

Cordelia zieht ins Feld für ihren gemißhandelten Vater; ſie ſtreitet für die gerechte Sache. Ihre Schweſtern ſtehen ihr gegenüber; ſie verfechten die ungerechte Sache. Allein ſie ſiegen, Cordelia wird gefangen, die gute Sache unterliegt. Wo bleibt die poetiſche Gerechtigkeit? In der

Erzählung, nach der der Dichter arbeitete, siegt Cordelia. Shakespeare hat es umgedreht. Warum? Wo bleibt die poetische Gerechtigkeit?

Edgar und Cordelia sind in gleichem Falle, beide ungerecht verstoßen. Edgar geht als glänzender Sieger aus dem Kampfe hervor; Cordelia muß sterben. Wo ist denn da Gerechtigkeit? Einige Shakespearomanen haben ausgeklügelt: sie wäre doch etwas trotzig gegen den Vater gewesen, als sie ihm nicht zu schmeicheln verstanden, und das sei ihre tragische Schuld. Soll man derlei Blödsinn widerlegen? Die Schönheit des Charakters der Cordelia besteht ja eben darin, daß sie wahrhaft ist und nicht schmeicheln kann — und das soll nun eine tragische Schuld sein. Nein, Cordelia stirbt ohne allen denkbaren Grund; sie stirbt nur für den Blutdurst der „gestählteren Nerven." Und sie stirbt auch den Umständen nach unbegreiflich. Lear erschlägt den Hauptmann, der sie getödtet hat. Man kann nicht begreifen, warum Lear den Hauptmann nicht erschlägt, ehe er Cordelia tödten konnte, warum er nicht den Hauptmann erschlägt, um Cordelia zu vertheidigen, statt zu warten, bis er ihren Tod rächt. Nein, das Blutbad, welches der Dichter am Schlusse anrichtet, ist durch nichts zu rechtfertigen. Die Shakespearomanie ist sehr entrüstet, daß man mehrfach versucht hat, das Stück zu ändern, daß man Cordelia am Leben gelassen hat u. s. w. Allein diese Versuche beweisen nur, daß die Greuel am Schlusse überall Anstoß erregt haben und daß Niemand deren Rechtfertigung begreift.

Was nun die Charaktere betrifft, so tritt uns zunächst Lear entgegen. Mag er verkehrt sein, er ist in den ersten Akten einer der am besten dramatisch gezeichneten Charaktere Shakespeare's. Daß er in seinen Flüchen etwas übertreibt,

will ich nicht zu hoch anrechnen. Von dem Augenblicke an, wo er wahnsinnig wird, hört er auf ein Charakter zu sein, er wird nur noch eine Rolle. Der Wahnsinnige ist nicht mehr zurechnungsfähig, also kein Charakter mehr. Der Wahnsinnige aber ist eine höchst dankbare Aufgabe für den Schauspieler. Hier ist nur noch theatralische Wirkung, keine dramatische mehr. Diese theatralische Wirkung hat der Dichter mit Sturm und Donner sehr klug hervorzubringen gewußt, und dieselbe hoch gesteigert in der Scene, wo Lear, der wirklich Wahnsinnige, mit Edgar, dem verstellt Wahnsinnigen, und dem Narren von Beruf ein langes Gespräch halten läßt. Daß er alles auf die Spitze treibt, wissen wir ja von früher. Ueberhaupt hat das Stück mehr theatralische Wirkung als dramatische, und deßhalb auch seinen Erfolg.

Von den Männern tritt uns Kent anmuthend entgegen. Seine Treue ist wohlthuend und seine knorrige Derbheit sehr geeignet, zu gefallen. Kent ist einer der schönsten und individuellsten Charaktere, was die Zeichnung betrifft.

Gloster ist gut gezeichnet, nur ist sein Auftreten zu passiv.

Der Herzog von Albanien ist als Ehrenmann gezeichnet und wirkt in seiner Stellung wohlthuend.

Edmund ist zwar ein heilloser Schurke, aber er handelt kräftig, wodurch er nicht so unangenehm auffällt.

Edgar ist im Ganzen eine gefällige Erscheinung. Daß er sich für einen wahnsinnigen Bettler ausgibt, ist etwas bedenklich. Ein junger Edelmann sollte doch noch andere Wege kennen, sich vor Verfolgungen zu sichern.

Der Narr ist nicht lustig, wie andere Narren. Sein Witz hat etwas Melancholisches. Er sagt dem König die derbsten Wahrheiten über sein verkehrtes Handeln. Das ge-

fällt uns, weil wir mit seinem Urtheile übereinstimmen und das dem Lear selbst sagen möchten. Wir bedenken dabei freilich nicht, daß jedes dieser Urtheile ein Stachel ist, der in das ohnehin gereizte, ja kranke Gemüth des Königs geworfen wird.

Die übrigen männlichen Charaktere sind von keiner Bedeutung.

Cordelia ist sehr liebenswürdig und ihre ebenso sanfte wie muthige Kindesliebe berührt ungemein wohlthuend. Desto weniger kann man dem Dichter verzeihen, daß er sie umbringt.

Goneril und Regan gehören zu den sehr — — wenig angenehmen Frauen Shakespeare's. Ueber die Charakterzeichnung, von künstlerischer Seite betrachtet, muß man sich überhaupt mit dem größten Lobe aussprechen.

König Lear würde eine der schönsten Tragödien sein und die größte Wirkung ausüben, wenn der Dichter ein paar Menschen mehr am Leben ließe.

Troilus und Cressida. Shakespeare hat dieses Stück aus mannigfachen, sehr verschiedenen Quellen geschöpft. Ihm lagen vor eine Uebersetzung des Homer, mehrere im Geiste mittelaltriger Anschauungen gehaltene Erzählungen homerischer Sagen, selbst dramatische Bearbeitungen. Wenn die antike Welt und die romantische in vieler Beziehung Gegensätze sind, so lassen sich die Anschauungen beider nicht vermischen, ohne daß eine Mißgeburt zum Vorschein kommt. Und das ist bei diesem Stück der Fall. Shakespeare besaß viel zu wenig Kenntniß des classischen Alterthums, als daß

er vermocht hätte, sich in seinen Geist zu versenken. Beherrscht von romantischen Anschauungen, trug er diese auf klassische Stoffe über und so entstand die Mißgeburt, die die Namen Troilus und Cressida führt. Das klingt sehr hart, indessen will ich dafür die Urtheile der Shakespearomanie anführen, die sich allerdings die größte Mühe gibt, auch in diesem Stücke den „göttlichen Meister" überall zu finden, der aber fast unbewußt die vernichtendsten Urtheile entschlüpfen.

Ich will diese Urtheile nicht systematisch zusammenstellen, sondern bunt, wie sie mir in die Hände laufen, mittheilen.

„Es ist ganz auffallend, wird aber von jedem Leser zugegeben werden, daß dieses Stück durchaus keine echte Gemüthswirkung macht. Für irgend einen Charakter Theilnahme und Wärme, für irgend eine Situation Vorliebe, für irgend ein Leiden Mitleid, für ein Gelingen Mitfreude zu empfinden, wird niemanden so leicht bei der Lesung dieses Stückes glücken. Das Lüsterne will nicht reizen, das Elegische will nicht rühren."

Mir scheint, ein schärferes Verdammungsurtheil wäre nicht möglich, als daß ein Stück nicht im Stande sei, Interesse zu erregen. Trotzdem wird von einigen Shakespearomanen gerade dieses Stück als hervorragend an innerem Werthe bezeichnet. Man ist oft versucht, zu zweifeln, ob das wirklich gedruckt ist, was man liest. Die Shakespearomanie sagt weiter:

„Shakespeare's Streben war, den Charakteren Homers größere Besonderheit zu geben und er trieb dieß bis zur Grenze, ja über die Grenze hinaus, von wo an die Charaktere sich zu Caricaturen verziehen."

Also Shakespeare hat die Gestalten Homers aus der Ilias in Caricaturen verwandelt. Ich nehme Notiz von diesem Ausspruch der Shakespearomanie und füge nur hinzu, daß diese Caricaturen recht widerlich sind.

„In der Zeichnung der Charaktere und in der ganzen Haltung des Vortrags ist auf den Zweck der Entstellung hingearbeitet. In diesem Stücke sind der hochschwülstigen Phrasen mehr als in sechs andern; die Schmähsucht des Thersites ist reich ausgestattet mit der Beredtsamkeit des Schimpfens; die eisenfresserische Ungeduld des Ajax ist voll von typhonischem Schwulst, die Ausforderung des Hektor ist so bombastisch, daß Agamemnon zweifelt, ob sie Ernst oder Verhöhnung sei."

Also Schwulst und Bombast. Ich nehme Akt von diesem Zugeständnisse der Shakespearomanie. Und was das Schimpfen des Thersites betrifft, so übertrifft er an üppiger Phantasie der Gemeinheit alles, was uns bis jetzt vorgekommen ist."

„Die gewöhnlichen Zwecke des Drama's werden von dem Stücke durch seinen halb satyrischen Charakter verfehlt."

Also die Zwecke eines Drama's sind verfehlt! Ich nehme Akt davon.

Und das Stück ist halb satyrisch. Das ist denn nun der Schlupfwinkel, in den die Shakespearomanie kriecht. Das Stück soll satyrisch sein, eine Parodie, oder eine Travestie. Recht weiß man nicht, was von diesen dreien das Stück sein soll. Nur bemerke ich, daß halb satyrisch gar nichts ist. Wenn man nicht recht weiß, was ernst, was satyrisch gemeint ist, wenn sich Ernst und Satyre immer durcheinander mengen, bekommt man gar keinen Eindruck, man weiß nicht, woran man ist.

Wie nun wenn ich sagte: der Dichter sei bei seiner Unkenntniß des Alterthums durch seine mannigfaltigen Quellen etwas irre geworden und sich selbst nicht recht klar gewesen, was er gewollt habe, als er bald satyrisch, bald ernst geschrieben habe? Die Shakespearomanie wird die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, daß man den „göttlichen Dichter" der Unklarheit bezüchtigen könne. Je nun, ich habe über die Aussprüche der Shakespearomanie oft genug die Hände über dem Kopfe zusammen geschlagen. Und Schlimmeres, als die Shakespearomanie selbst über das Stück sagt, liegt auch in meinen Worten nicht.

„Aristophanes hat die Gegenstände seiner Satyre nicht aus entlegenen Zeiten geholt, er hat seine Ausfälle gegen Lebende, Poeten und Staatsmänner gerichtet, und das sollte die Satyre immer, weil man nicht kämpft gegen Waffenlose und Todte. Wollte Shakespeare die Schwächen des altberühmten Dichters Homer aufdecken, so war der Kampfplatz nicht rein und eben. Eine so unbewußte und unschuldige Dichtung wie die Homerische, muß wie alles Kindliche unzugänglich für die Satyre sein. Sitten und Sittenbegriff einer so fernen Zeit kann nicht unter andern Voraussetzungen und Bedingungen als der Zeit selber beurtheilt werden, und dazu entgingen Shakespeare die Hülfsmittel und die Kenntnisse."

Bemerken Sie wohl, nicht ich sage das, sondern die Shakespearomanie.

Die Shakespearomanie ist aber selbst unsicher, ob ihre Erklärung einer satirischen Absicht richtig ist, denn sie sagt:

„Man schwankt, ob in dem Stücke humoristische oder satyrische Absicht zu Grunde liege, ob es scherze oder spotte,

ob Scherz oder Spott der Thatsache oder ihren poetischen Gestaltungen, ob allen oder welchen von diesen Gestaltungen sie gelten. Dieser schwankende Charakter des Dramas und das trübe Verhältniß des Dichters zu trüben Quellen muß es machen, daß man von keinem Shakespeareschen Stücke mit so viel Unbefriedigung hinweg geht, wie von diesem. Die wärmsten Bewunderer Shakespeare's standen rathlos davor und selbst Coleridge erklärte, daß er eigentlich nicht wisse, was er davon sagen sollte."

Kennen Sie ein Stück Schillers oder Goethe's oder Lessings, vor denen man so rathlos stünde? Aber Shakespeare ist immer doch das strahlende, unerreichte Muster!

Soll ich Ihnen noch mehr Aeußerungen der Shakespearomanie mittheilen? Noch ein paar kurze Sätze.

„Einer preist den Reichthum der Charakteristik und geht an der Deutung des Ganzen vorsichtig vorüber. Ein anderer erklärt geradezu, daß er nicht wisse, was er davon sagen solle. Ein Dritter geht nach mannigfachen Deutungsversuchen unbefriedigt davon, nicht abgeneigt, diese geringe Ausbeute der schwankenden unklaren Haltung des Dichters selbst zuzuschreiben."

„Wir dürfen es niemandem verdenken, wenn er zweifelt ob er ein Lustspiel vor sich hat oder eine verunglückte Tragödie. Die Ergebnisse der Handlung zeigen uns den Liebhaber verrathen, den Ehrenhelden des Stücks schmählich ermordet. Dabei ist nicht einmal ein Abschluß erreicht. Wir erfahren nicht, wie es am Ende Troilus ergeht, noch wie es Cressida ergeht, noch für wen sich die Entscheidung der Waffen ausspricht. Die Fabel des Dramas nimmt es an Ungefügigkeit und Schroffheit mit den seltsamsten Stoffen auf, an denen sich Shakespeare versuchte."

Ich denke es ist genug. Schärfer als die Shakespearomanie selbst kann ich mich nicht tadelnd über das Stück aussprechen. Ich will nur noch bemerken, daß es eine Pferdearbeit ist, dasselbe zu lesen.

Und dieses Stück ist keine Jugendarbeit, es stammt aus den besten Zeiten des Dichters.

Ende gut, alles gut. Auch bei diesem Stücke führe ich am besten einige Aussprüche der Shakespearomanie an.

„Bei Abfassung dieses merkwürdigen Lustspiels hatte Shakespeare eine italienische Novelle vor Augen."

Also merkwürdig ist dieses Stück. Was heißt das? Sollte das Stück gelobt werden, so würde man es wunderbar, tiefsinnig, vortrefflich genannt oder einen der überschwänglichen Ausdrücke gebraucht haben, mit denen man bei Shakespeare so freigebig ist.

In der Bezeichnung „merkwürdig" liegt schon das Geständniß; daß nicht viel zu loben ist. Shakespeare hatte eine Novelle vor Augen, ist auch ein Euphemismus. Gerade heraus gesagt müßte es heißen: Shakespeare hat eine Novelle bearbeitet, dialogisirt, dramatisirt. Es heißt dann weiter:

„Der Novelle entnahm er den ganzen, paradoxen, für unser Gefühl befremdenden, wenn nicht verletzenden Gang der Handlung, einer der wunderlichsten Stoffe, die er bearbeitet hat."

Das ist ein sehr hartes Urtheil. Und hier gerade möchte ich widersprechen. Das Verletzende liegt weit weniger im Stoffe, als in der Bearbeitung desselben.

Und der Stoff soll einer der „wunderlichsten“ sein. Ich dächte doch, daß Shakespeare uns viele höchst wunderliche Stoffe vorgeführt hätte. Ein Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Der Sturm, Wie es euch gefällt, Der Widerspenstigen Zähmung, Viel Lärmen um nichts, Die Komödie der Irrungen, die beiden Veroneser, Liebes Leid und Lust, Titus Andronikus, Das Wintermärchen, Maß für Maß, Timon von Athen, Troilus und Cressida, Cymbeline sind doch alle höchst wunderliche Stoffe, fünfzehn an der Zahl. Weßhalb der Stoff von „Ende gut, alles gut“ wunderlicher oder gar der wunderlichste sein soll, vermag ich nicht einzusehen. An einer anderen Stelle sagt die Shakespearomanie:

„Mit den beiden Veronesern hat das Stück die Gebrechen einer wenig ansprechenden Fabel gemein. Daß aus der Fabel, die so tief im Boden der italienischen Novelle wurzelt und die der dramatischen Behandlung so vielfach widerstrebt, sich ein Werk von tiefem Gehalt schaffen lassen werde, konnte der gereizte Dichter nicht voraussetzen.“

Dabei ist doch billig die Frage erlaubt: wenn der „gereifte“ Dichter voraussah, daß aus der Novelle sich kein gutes Drama machen lasse, warum versuchte er es denn? Die Shakespearomanie weiß oft nicht was sie sagt. Sie schiebt hier den Dichter geradezu mala fides unter. Es heißt dann weiter:

„Die Sprache ist oft schwülstig, der Witz vielfach an Uebertreibung leidend. Die Sprache des Narren bewegt sich häufiger als sonst in den allerniedrigsten Zoten.“

„Die volksthümlichen altgewohnten Witze über Hahnreihe und schlaue Weiber werden mehrfach ohne alle sichtliche Veranlassung vom Zaune gebrochen. Die Unterhaltung

der Gräfin mit dem Narren, eine reine Episode, ohne alle Bedeutung für die Handlung, ist auf Schwänke der derbsten Art angelegt. Bekanntlich darf man es mit einem derben Worte in Shakespeare's Conversation so genau nicht nehmen, allein die Späße, in welchen Helena sich mit dem Aufschneider Parolles über das Wesen des Jungfrauenthums behaglich ergeht, sind ein deutlicher Rest aus der frühesten Periode des Shakespeare'schen Lustspiels."

Welche vernichtende Aussprüche. Würde man nur die Hälfte von diesen auf ein Werk eines neuern Dichters anwenden, so wäre das ein vollendetes Verdammungsurtheil. Aber bei Shakespeare hat das nichts zu sagen. Wie er überall als Ausnahme steht, so kann er ein übervolles Maß von Tadel vertragen, er bleibt doch der „göttliche Meister!"

Denn die Shakespearomanie sagt doch, nachdem sie das Stück in allen Einzelnheiten getadelt und verworfen hat: „Die Grundlinien des Bildes sind mit sicherer Hand, eben so schön als wahr gezeichnet. Die Vergleichung dieses Stückes mit andern gibt einen deutlichen Begriff von der großartig freien Stellung, welche Shakespeare zu den alltäglichsten Erscheinungen des socialen Lebens ebenso einnimmt wie zu den Gegensätzen der Geschichte, den Stürmen der tragischen Leidenschaft und den wichtigsten Fragen des ernsten, sittlichen Denkens."

Paßt denn diese schwülstige, bombastische Lobhudelei auf das Verwerfungsurtheil eines ganzen Stückes? Man sollte es nicht für möglich halten, allein es ist wirklich so gedruckt. Doch möchte ich selbst noch ein paar Worte über dieses „merkwürdige" Stück sagen, denn ich kann in den Tadel durchaus nicht so einstimmen.

Zunächst nennt die Shakespearomanie den Stoff verletzend. Das kann sich nur auf zweierlei beziehen.

Helena liebt Bertram. Sie heilt den König von schwerem Siechthum, erbittet sich zur Belohnung die Gunst, einen Gatten wählen zu dürfen, und wählt Bertram. Das soll verletzend sein. Es ist ungewöhnlich, ist seltsam, aber nicht verletzend, um so weniger, da Helena immer die bescheidenste Züchtigkeit bewahrt und nicht den leisesten Schein von Koketterie auf sich kommen läßt. Allerdings verlangt die Sitte, daß der Mann wirbt, das Mädchen einwilligt, aber daß einmal umgekehrt das Mädchen mehr oder minder direkt die Initiative ergreift, kommt doch oft genug vor. Wenn es gut gemacht wird, ist es durchaus nicht verletzend, und Helena macht es fein und gut.

Bertram muß Helena auf das Gebot des Königs heirathen, verläßt sie aber desselben Tages und schwört, sie nicht als sein Weib zu behandeln, bis sie von ihm schwanger wäre. Darauf zieht er in den Krieg. Helena folgt ihm heimlich, benutzt ein Liebesverhältniß, das Bertram angeknüpft und gibt ihm statt seiner Geliebten ein Stelldichein. So erfüllt sie die Bedingung, sie wird schwanger von ihm. Ist denn das so verletzend? Es ist abenteuerlich. Aber in einer Zeit, wo die seltsamsten Abenteuer ausgeführt wurden, wenn die alten Novellen Wahrheit berichten, ist das doch nicht abenteuerlicher, als etwas anderes. Sie ist seine angetraute Frau und schmuggelt sich mit List in sein Bett, ist das so entsetzlich? Ich finde es nicht.

Was nun den Bau des Stückes betrifft, so ist sehr viel Episodisches darin, es sind viele kleine Scenen darin und der Schluß ist ziemlich unbeholfen. Mich dünkt, der wäre viel einfacher und darum poetischer und wirksamer

herbeizuführen gewesen. Das geht eben nicht dramatisch auf eine Spitze zu, sondern alle angeknüpften Verhältnisse werden der Reihe nach einzeln abgewickelt.

Ueber die Gemeinheit der Witzspielerei und den Euphuismus hat sich die Shakespearomanie schon genügend ausgesprochen.

Was die Charaktere betrifft, so steht im Vordergrunde Helena, die Heldin und der Mittelpunkt des Stücks. Ich wüßte keinen Shakespeare'schen Frauencharakter, den ich dieser Helena vorziehen möchte. Sie ist echt weiblich gehalten und das Abenteuerliche ihres Handelns wirft keinen Schatten auf sie. Leider hat ihr der Dichter selbst einen Schmutzfleck angehängt, indem er sie mit Parolles in ein frivoles, zweideutiges Gespräch über die Jungferschaft verwickelt. Ich rechne diese Scene dem Dichter als ein Verbrechen an, denn ihr Inhalt ist sehr unsauber, sie ist ganz episodisch und schimpfirt den Charakter der Helena. Indessen das Parterre verlangt einige Zoten, also müssen sie geliefert werden.

Neben ihr steht die Gräfin Roussillon, eine durchaus würdige Matrone, eine der edelsten Frauengestalten, die Shakespeare geschaffen hat. Leider hat er sie auch schimpfirt, indem er sie mit dem Narren in höchst unerquickliche Witzgefechte gerathen läßt. Auch diese Witzgefechte sind ganz episodisch und halten die Handlung eher auf, statt sie zu fördern.

Als dritte Person tritt uns Bertram entgegen, der Sohn der Gräfin und der gezwungene Gatte Helenens. Er ist im Anfange als ein ritterlicher junger Mann gezeichnet, von dem man wohl begreift, daß Helene ihn liebt. Daß er sich gegen die aufgezwungene Frau sträubt, ist natürlich, daß er sie verläßt und in den Krieg zieht, ist ritterlich, daß er sich im Felde verliebt und ein Liebesabenteuer sucht, wird

ihm niemand als Fehler anrechnen. Allein dieser bis dahin gefällige und gut gezeichnete Charakter schlägt im letzten Akte um. Als Diana ihn verklagt, sie um ihre Ehre betrogen zu haben und Entschädigung verlangt, beschimpft er sie und nennt sie eine Soldatenhure, obschon er das Gegentheil weiß. Das ist gemein und unwürdig. Daß er gleich bereit ist, die Tochter des Lafeu zu heirathen, ist ebenfalls unwürdig. Daß er dann plötzlich die für todt gehaltene Helena umarmt, für sein Weib erklärt und ihre Verzeihung erbittet — ist psychologisch unmöglich. Dieser Charakter ist gänzlich verfehlt. Der König und Lafeu sind bestandsvoller, die übrigen sind Beiläufer.

Nur eine Rolle ist noch hervorragend, Parolles, ein Prahler und Feigling. Die Shakespearomanie vergleicht ihn mit Falstaff. Nun hat er alle schlechten Eigenschaften mit Falstaff gemein, allein ihm fehlt der Witz, der Humor, die gute Laune Falstaffs. Er ist eine durchweg widerwärtige Erscheinung und der Dichter verfehlt nicht, uns seine Niederträchtigkeit im grellsten Lichte zu zeigen. Wenn dieser Charakter komisch sein soll, ist seine Zeichnung gänzlich verfehlt, er ist nur verächtlich.

Ich schließe hiemit ab mit diesem „merkwürdigen" Lustspiele.

Othello wird von der Shakespearomanie zu den Meisterwerken des Dichters gezählt und über alle Maßen gelobt. Sie sagt:

„Wir scheiden von dem Gedichte reicher um eine Fülle von Anschauungen aus der Tiefe menschlichen Seins und Empfindens, durchdrungen von Ehrfurcht für des Dichters

ſittliche Hoheit, von Bewunderung ſeiner unvergleichlichen Geſtaltungskraft.“ Wie bei den Franzoſen, wenn ſie von ſich ſelbſt ſprechen, immer alles bewundernswürdig iſt, wie ſie ſich ſelbſt für bewundernswürdig halten, wenn ſie Prügel bekommen haben, ja wie ſie ſich ſelbſt bewundern, wenn ſie eine koloſſale Kriegsentſchädigung bezahlen müſſen, ſo iſt bei der Shakeſpearomanie an ihrem Dichter alles bewundernswürdig. Zwar ſagt die Shakeſpearomanie auch von dieſem Stücke: „Wir ſcheiden von Othello ohne jene freudige und muthige Erhebung der Seele, welche ſonſt die kennzeichnende Wirkung von Shakeſpeare's ernſteren Werken iſt.“ Eine muthige, freudige Erhebung der Seele? Gibt ſich die etwa in den Hiſtorien kund? Oder in Hamlet, in Julius Cäſar, in Coriolanus, Titus Andronikus, Romeo und Julie, Timon von Athen, Lear? Alle dieſe Stücke vermögen unſer Mitleid hervorzurufen, vermögen dieſes bis zum Grauen zu ſteigern, aber eine freudige, muthige Erhebung der Seele vermögen ſie nicht zu erzeugen. Man müßte ſich denn freuen, nicht mit auf der Schlachtbank geweſen zu ſein, in welche Shakeſpeare meiſtens im letzten Akt die Bühne verwandelt.

Die Shakeſpearomanie ſagt eigentlich daſſelbe, wenn ſie von Othello ſpricht: „Keine Tragödie des Dichters hinterläßt einen ſo überaus traurigen Eindruck wie Othello. Der Triumph ſo kaltblütiger Büberei, ſo leidenſchaftsloſer Berechnung über die Naivetät und Treuherzigkeit hat etwas ungemein Niederbeugendes. Bei Desdemona's elendem Ende forſchen wir vergebens nach einer tragiſchen Schuld.“ — „Es iſt eine wahre Wohlthat für unſer gemartertes Gemüth, wenn das Stück aus iſt, wenn endlich nach dieſer grauſigen Gewitternacht, über dieſem von Blitzen beleuchteten Chaos der Sturm ſchweigt.“ — „Dieſe Tragödie entrollt von Anfang

bis zu Ende ein niederschlagendes Gemälde menschlicher Bosheit und rasender, bis an die Grenze des Thierischen gesteigerter, ja sie überschreitender Leidenschaft, sie führt es uns vor in den grellsten Farben, in den schärfsten Umrissen, sie wirft die hellsten Streiflichter und die düstersten Schlagschatten darüber hin, sie muthet uns Nerven zu, die auch das Gräßlichste zu ertragen vermögen."

Wo bleibt denn bei diesem Ausspruch der Jubel über die gestählten Nerven des alten englischen Publikums, die dem Dichter allein möglich gemacht haben, seine Schlächtereien zu dichten? Sollte Othello selbst für diese Nerven zu stark gewesen sein?

In den möglichst stärksten Ausdrücken ist die Shakespearomanie sehr bewandert. Die letzten Aussprüche klingen eigentlich wie Tadel, allein es heißt dann weiter: „Dennoch scheiden wir von diesem Stücke mit Bewunderung." Also es ist eine Wohlthat, wenn das Stück aus ist, und dann scheiden wir mit Bewunderung.

Ich kann mich nun nicht zur Bewunderung dieses Stückes erheben.

Sehen wir uns zunächst den Stoff an, so ist derselbe sehr interessant. Bis zur höchsten Leidenschaft gesteigerte Eifersucht ist für einen Dramatiker der dankbarste Stoff.

So schön der Stoff ist, so wenig kann der Bau des Stücks befriedigen. Die eigentliche Handlung wäre ziemlich einfach das Erwachen, Steigen und zum mörderischen Ausbruchkommen der leidenschaftlichen Eifersucht Othello's. Allein diese an sich einfache Handlung ist mit dem unnöthigsten Beiwerk verbrämt. Schon der ganze erste Akt ist gänzlich überflüssig. Er enthält die Abreise von Cypern. Warum muß das Stück in Cypern spielen? Es konnte ebensogut

in Venedig spielen. Und wenn es in Cypern spielen soll, warum muß es in Venedig anfangen, wo für die Handlung gar nichts geschickt. Venedigs Senat ist in feierlicher Sitzung versammelt, berath über einen Kriegszug gegen die Türken, empfängt Boten, theilt Befehle aus, schickt eine Flotte ab — aber aus dem Kriege wird nichts, denn die feindliche Flotte ist im zweiten Akte vom Sturm zerstreut. Dieser ungemeine Aufwand von theatralischen Darstellungsmitteln hat also gar keinen Erfolg.

Vor dem Senate und durch einige Straßenscenen wird auch das Verhältniß Othello's mit Desdemona erörtert. Das ist der einzige Punkt, welcher eine Beziehung auf die Handlung hat. Allein was wir dabei erfahren, konnte in einem kurzen Eingangsgespräch berichtet werden und war dazu kein ganzer Akt nothwendig.

Im zweiten Akte kommen sämmtliche handelnde Personen nach Cypern. Hier finden wir wieder die bekannte Unmöglichkeit, daß in der sichtbar gegebenen Zeit etwas geschieht. Edelleute stehen am Hafen und berichten von heftiger Bewegung des Meeres und daß weit und breit kein Schiff zu sehen sei. Kaum haben sie ausgeredet, ist schon ein Schiff eingelaufen, gleich darauf ein zweites, gleich darauf ein drittes. Schiffe sieht man meilenweit in der See, ihr Einlaufen erfordert auch geraume Zeit, daß aber in wenig Minuten drei Schiffe nacheinander einlaufen, von denen man wenige Minuten vorher keins gesehen hatte, gehört doch zu der „genialen Compositionslosigkeit" des Dichters, wie die Shakespearomanie sagt.

Daß in einer Verwandlung ein Herold auftritt, eine Bekanntmachung von elf Zeilen verliest und wieder abgeht, ist auch dahin zu rechnen.

Mit der folgenden Verwandlung beginnt endlich die Handlung, Cassio wird betrunken gemacht, bekommt Händel und verliert seine Stelle als Lieutenant. Sonderlich gut gebaut ist diese Scene nicht, allein es geht doch etwas vor.

Der dritte Akt beginnt mit einer Scene, wo Musik gemacht wird, wo der Narr ein paar Worte redet, Jago auftritt und gleich wieder abgeht, um seine Frau zu rufen, wo dann diese auftritt und dem Cassio eine Unterredung mit Desdemona zu verschaffen verspricht. In der ganzen Scene übernehmen der Narr, dann Jago, dann Emilie Bestellungen, die ganz überflüssig sind — es geschieht nichts, die Handlung rückt nicht einen Schritt vor. In der folgenden Scene, die sechs Verse zählt, giebt Othello dem Jago Briefe zu bestellen, für die Handlung hat sie keinen Zweck. In der folgenden Scene beginnt endlich die eigentliche Handlung, die nun mit Energie fortschreitet. Alles, was bis dahin geschehen ist, könnte wegfallen oder durch ein paar Expositionsscenen ersetzt werden. Das scheint mir ein gewaltiger Fehler im Baue des Stückes zu sein. Freilich wären keine fünf Akte herauszubringen gewesen, ohne die Menge überflüssiger Scenen und Personen. Ueber den fernern Bau des Stücks will ich hier nichts weiter sagen, als daß die sehr traurige Figur der Bianca sehr überflüssig ist. Auch die Mordscene, wo Rodrigo und Cassio erstochen werden, ist sehr breit ausgedehnt und beinahe sämmtliche Personen des Stücks kommen und sehen, was vorgegangen ist. Der Schluß endlich erscheint mir wieder sehr unbeholfen. Das Tödten der Desdemona ist sehr greulich. Erst wird sie erstickt, dann noch erstochen und auch da ist sie noch nicht todt, sie spricht noch einmal, ehe sie stirbt. Nun kommen eine Menge Personen, auch der verwundete Cassio, den wir für todt

halten, und in breiteſter Breite wird alles auseinandergeſetzt, was wir ſchon wiſſen und geſehen haben. Emilie wird zum Ueberfluß auch noch erſtochen. Jago wird gefangen und ihm werden Folter und ein qualvoller Tod in Ausſicht geſtellt. Das mag eine ſittliche Gerechtigkeit ſein, eine juriſtiſche iſt es nicht. In der Novelle, welche Shakeſpeare benutzt hat, wird Jago, er heißt dort nur der Fähnrich, auch verurtheilt, allein weil er am Morde Desdemona's Theil genommen.

Im Stücke aber iſt er allerdings auch ein Schurke, allein ſchwerlich für das Geſetz erreichbar. Er hat Othello zur Eiferſucht gereizt und Desdemona verleumdet. Steht denn auf Verleumdung Folter und Tod? Jago ſagt auch ganz richtig:

„Ich ſagt' ihm, was ich dachte, ſagt' auch nichts,
Als was er ſelbſt glaubwürdig fand und wahr."

Er kann immer ſagen: ich habe es für Wahrheit gehalten, weſſen ich ſie beſchuldigte; wer kann ihm denn eine mala fides nachweiſen? Ich wüßte keinen Gerichtshof, der Jago ſchwer verurtheilen könnte.

Ueber die Charakterzeichnung in dieſem Stücke iſt die Shakeſpearomanie entzückt und findet dieſelbe wunderbar. Ich kann das nicht; ich habe gerade gegen die Charakterzeichnung die ſchwerſten Bedenken. Zunächſt tritt uns Othello entgegen. Mir ſcheint dieſer Charakter mit der größten Inconſequenz gezeichnet. Allerdings iſt die Eiferſucht Othello's mit den brennendſten Farben gemalt und ich will in dieſer Zeichnung den Meiſter erkennen. Allein daß und wie Othello eiferſüchtig wird, iſt durchaus unrichtig motivirt. Obſchon die Shakeſpearomanie die Eiferſucht als die thieriſchſte aller Leidenſchaften darſtellt und das abſichtlich betont, ſo ſind

doch alle Menschen mehr oder wenig eifersüchtig, und man könnte sie auch die menschlichste aller Leidenschaften nennen. Sie ist eine Zugabe zu der Liebe und ist diese menschlich, ist es die Eifersucht auch. Also in Othello etwas besonders Thierisches zu finden, ist durch nichts gerechtfertigt.

Allein die Anlage und Neigung zur Eifersucht ist bei verschiedenen Menschen sehr verschieden. Sie ist groß bei Einzelnen und stufenweise geringer bei andern. Es gibt eifersüchtige Naturen, welche sehr leicht in diese Leidenschaft verfallen, ja eigentlich fortwährend an derselben kranken. Es gibt andere Naturen, welche nicht leicht eifersüchtig werden. Eifersüchtige Naturen sind immer mit Argwohn behaftet. Argwohn und Mißtrauen sind die Motive und untrennbare Begleiter der Eifersucht. Nun denn, Othello ist keine eifersüchtige Natur. Er ist großherzig und edel, sogar sehr arglos. Ihn eifersüchtig zu machen, muß eine schwere Aufgabe sein. Desdemona, die ihn doch namentlich in diesem Punkte kennen muß, sagt selbst:

„Wär' mein edler Mohr
Nicht großgesinnt und frei vom niedern Stoff
Der Eifersucht — —"

Und als Emilie sagt:

„Weiß er nichts von Eifersucht?"

antwortet sie:

„Wer? Er? Die Sonn' in seinem Lande, glaub' ich,
„Sog alle solche Dünst' ihm aus."

Nun denn, dieser arglose, großgesinnte Mann entbrennt in wüthendster Eifersucht, als Jago die erste leise Anspielung macht. Das ist psychologisch falsch, ist die falscheste Charak-

terisirung, deren sich je ein Dichter schuldig gemacht hat. Der Othello der ersten beiden Akte kann nicht eifersüchtig werden. Er liebt sein sanftes Weib mit Gluth, er ist kaum mit ihr vermählt; man muß erwarten, daß er den zu Boden schlägt, der es wagt, seines Weibes mit einem bösen Argwohn zu gedenken. Aber das geschieht nicht, der starke, feste Mann, in den Stürmen des Lebens gehärtet, brennt plötzlich auf wie ein Strohbündel, als Jago sich unterfteht, die Reinheit seiner Desdemona anzuzweifeln. Was ihm Jago sagt, sind handgreifliche Lügen, aber er glaubt sie. Das konnte, das dachte Othello nicht. Er verlangt nach Beweisen, allein Jago bringt keine. Daß er in einem Versteck sieht, wie Jago mit Cassio spricht, was er nicht hören kann, ist doch wahrlich kein Beweis. Die Geschichte mit dem Schnupftuch ist ungemein plump, und kann einem leidlich verständigen Mensch nicht zum Beweise dienen. Desdemona steht ihm mit voller Klarheit der Schuldlosigkeit gegenüber, Emilie verficht mit Leidenschaft die Unschuld seiner Gattin, aber er ist blind und taub, er hört nur auf die Lügen Jago's. Das ist alles nicht wahr, nicht richtig. Othello kann nicht so blind eifersüchtig sein. Sollte er das sein, so mußte sein Charakter ganz anders angelegt werden. Die Wuth und Blindheit seiner Leidenschaft sind vortrefflich gezeichnet, aber der Grund seiner Leidenschaft entbehrt jedes Haltes.

Wir haben ein ähnliches Stück von wüthender Eifersucht mit mörderischem Ausgange, das ist Kabale und Liebe. Abgesehen davon, daß dieses Stück unendlich besser gebaut ist, daß eine weit begreiflichere Intrigue darin vorkommt, so ist doch der eigenhändige Brief Louisens, obschon er erzwungen ist, ein Beweis, der Ferdinand täuschen konnte. Allein Othello handelt ohne den Schatten eines Beweises.

Seine Eifersucht ist nicht nur übertrieben, sie ist schlimmer als das, sie ist *dumm*.

Die Shakespearomanie weiß aber auch hier Rath. Sie findet eine Erklärung dieser unerklärlichen Blindheit darin, daß Othello ein Neger ist. Sie nennt es einen *glücklichen Irrthum*, daß Shakespeare den Mauren seiner Novelle für einen Neger genommen hat. Denn eben bei einem Neger sei eine so thierische Leidenschaft erklärlich, wie sie Othello entwickelt. Ist dieser Ausspruch nun Ernst oder Schäkerei? Gerade bei den Mauren ist die wüthendste Eifersucht eine volksthümliche Eigenschaft; daß die Neger besonders eifersüchtig seien, berichtet die Völkerkunde keineswegs, eher das Gegentheil. Also den Irrthum des Dichters, aus einem Mauren einen Neger gemacht zu haben, gesteht die Shakespearomanie doch zu. Ich nehme Akt davon. Aber ein glücklicher Irrthum war es nicht. Wir können Desdemona nicht begreifen. Zwischen der kaukasischen und der Negerrace besteht ein natürlicher, instinktiver Widerwille. Die Neger sind in unsern Augen häßlich, ihre großen Füße, ihre wadenlosen Beine, ihre wulstigen Lippen, ihre unangenehme Ausdünstung stoßen uns ab. Wie ist es möglich, daß eine zarte, weiße Jungfrau wie Desdemona einen Neger lieben kann, der noch obendrein schon in vorgerücktem Alter steht. Sie konnte ihn bewundern, verehren, aber nicht lieben, sich seinen Küssen und Umarmungen hingeben. Ebensowenig ist es denkbar, daß ein Neger, welche bekanntlich auch geistig minder begabt sind, zu einem geschickten Feldherrn eines europäischen Staates aufgestiegen sei.

Der Dichter hat das auch ganz gut gefühlt, denn das ganze Stück hindurch ist von Othello's Häßlichkeit die Rede, die nur Grauen erwecken könne; Desdemona's Vater

behauptet, nur durch Zauberkünſte ſei die Liebe ſeiner Tochter erklärlich. Darin liegt das Beſtreben des Dichters, Desdemona's Liebe als etwas ganz Ungewöhnliches und Seltſames hinzuſtellen. Wäre ich boshaft, ſo würde ich die Vermuthung aufſtellen, Shakeſpeare's Irrthum ſei gar nicht ſo unwillkürlich, ſondern er habe als kluger Theaterdirektor gearbeitet. Die Liebe einer Weißen zu einem Neger iſt etwas ſo Seltſames, Abenteuerliches, daß es die Schauluſt und Neugierde des Publikums beſonders reizen mußte. Daß Othello den Jago beauftragt, Caſſio zu ermorden, iſt ebenfalls ein Fleck auf ſeinem Charakter. Er handelt damit wie ein Bandit, nicht wie ein edler Menſch, als welcher er doch eingeführt wird. Und gerade ſeinen Edelmuth führt Desdemona als Grund an, weßhalb ſie Othello liebe. Aber Mordbefehle hat Shakeſpeare immer alle Taſchen voll, da gibt er auch einmal einen aus, wo er gar nicht hinpaßt.

Der zweite Charakter, der uns entgegentritt, iſt Desdemona. Sie iſt ein liebliches, zartes Weſen, wie Shakeſpeare kein zweites gezeichnet hat. Schade, daß er auch mit einigen falſchen Zügen der Reinheit dieſes Bildes Eintrag gethan hat. Ich will nicht davon reden, daß Desdemona's Sanftmuth doch ein wenig zu weit geht, daß ſie ſich ſchlagen, ſchmähen, beleidigen läßt, ohne darüber böſe zu werden; ich will nicht davon reden, daß ſie ſich mit Jago in ein Wortgefecht einläßt, das dieſer zarten Mädchengeſtalt wenig anſteht; aber ihre faſt leidenſchaftliche Theilnahme für Caſſio iſt unklug, iſt einfältig. Immer und immer kommt ſie auf Othello gegenüber auf Caſſio zurück, ſie will lieber ſterben, als Caſſio im Stiche laſſen; ſie ſieht, daß Othello zornig über ihre Theilnahme wird und dennoch läßt ſie nicht nach. Die einfachſte Klugheit mußte ihr gebieten, den Unmuth

Othello's zu beachten und eine bessere Gelegenheit abzuwarten; allein diese Klugheit hat sie nicht, die sie um so mehr haben mußte, da sie in ihrer Sanftmuth gegen Othello ja gar keine Widerstandsfähigkeit hat. Diese zudringliche Theilnahme für Cassio ist wohl geeignet, Othello's Eifersucht zu stacheln, aber sie ist ein falscher Charakterzug in Desdemona.

Die dritte Figur ist Jago. Die Art und Weise wie er spricht, diese verstellte Treuherzigkeit, dieses Andeuten, Aufstacheln, die ganze Maske, in der er erscheint, ist vortrefflich. Von dieser Seite betrachtet, ist Jago eine der gelungensten Charakterzeichnungen des Dichters. Daß er oft sehr schmutzig wird, will ich gern übersehen, das muß man bei Shakespeare mit in den Kauf nehmen. Allein anderes kann ich nicht übersehen. Welches Motiv hat Jago für seine Schurkerei? Er gibt kein anderes an, als daß er in der Beförderung zurückgesetzt sei. Denn daß ihn Othello zum Hahnrei gemacht habe, glaubt er selbst nicht. Allein Zurücksetzung ist kein hinreichendes Motiv zu der ausbündigen Schurkerei des Jago. In der Novelle hat er Desdemona geliebt und ist abgewiesen worden. Verschmähte Liebe und Eifersucht sind starke Triebfedern, sie erklären die teuflische Rache, die wir hier vor uns sehen.

Diese Triebfedern, dieses starke, begreifliche Motiv hat Shakespeare fallen lassen und dafür ein schwaches genommen, das wir nicht recht begreifen. Er fühlt die Schwäche seines Motivs auch sehr gut, denn er läßt den Jago fortwährend über sein Thun mit sich zu Rathe gehen und braucht dazu nicht weniger als neun Monologe, was auf ein stetes Schwanken deutet und dieses ist mit dem sichern Handeln Jago's gar nicht vereinbar.

Jago macht den förmlichen Plan, Othello zur Eifersucht

zu reizen. Das ist ziemlich sonderbar, denn auf alles durfte er eher hoffen, als den biederherzigen Mohren eifersüchtig zu machen. Und bei seinem Vorgehen gibt er sich nicht die geringste Mühe, scheinbare Beweise herbeizuschaffen, er begnügt sich mit der Verleumdung. Wurm in Kabale und Liebe geht weit klüger zu Werke.

Den größten Fehler in der Charakterisirung aber hat der Dichter durch das Verhältniß Jago's zu Rodrigo gemacht. Dieser Rodrigo ist ein so jämmerlicher, geistig wie sittlich verächtlicher Mensch, daß er nur Widerwillen erregt, und gar nicht auf die Bühne gehört. Selbst komisch gehalten würde dieser Rodrigo unbrauchbar sein. Und diesen Menschen prellt und betrügt Jago auf die unverschämteste Weise. Es ist die gewöhnliche Manier des Dichters, zu übertreiben. Er wollte Jago so schwarz als möglich machen und kleckste ihm noch diesen Zug der Gemeinheit an. Wäre Jago nur ein Schurke gewesen, der aus leidenschaftlichen Motiven Böses thut, so konnten wir ihn mit Interesse verfolgen; von dem gemeinen Schuft Jago aber wenden wir uns mit Widerwillen ab. Daß Jago zuletzt noch seine Frau ersticht, beweist nur die bekannte Mordlust Shakespeare's.

Auch über diese Emilie muß ich ein paar Worte sagen. Der Charakter ist gänzlich verzeichnet. Sie ist mehr die Freundin, als Dienerin der Desdemona und scheint ihr anhänglich zu sein. Als Othello sie über seine Frau fragt, vertheidigt sie dieselbe mit Wärme gegen jeden Argwohn. Als Desdemona ermordet worden ist, tritt sie mit schöner Leidenschaft für sie ein gegen Othello, wie gegen ihren eigenen Mann. Diese Züge beweisen eine warme, sittlich edle Seele. Und doch stiehlt sie ihrer Freundin das Schnupftuch, obwohl sie weiß, wie lieb dieser dasselbe ist. Sie sagt

ausdrücklich: „Die arme Frau wird von Sinnen kommen, wenn sie das Tuch vermißt“ — und sie stiehlt es doch und gibt es ihrem Mann, den sie doch gut genug kennen muß, um zu wissen, daß dieser keinen harmlosen Grund hat, das Schnupftuch besitzen zu wollen. Das ist ein falscher unverzeihlicher Schmutzfleck, den der Dichter ihr angekleckst hat. Weiterhin spricht sie mit Desdemona über Untreue und entschuldigt dieselbe bei den Frauen. Diese Scene ist fürchterlich verletzend. Das reine, keusche Ohr Desdemona's muß Dinge und Grundsatze hören, die wir gern fern von ihr hielten. Und die ganze Scene hat nicht den geringsten Bezug auf die Handlung des Stücks, es folgt nicht das Geringste daraus.

Die Emilie, die für Desdemona so tapfer eintritt, und die Emilie, die das Schnupftuch stiehlt, sind zwei ganz verschiedene Personen, und darum ist der Charakter mit der größten Inconsequenz gezeichnet, d. h. verzeichnet.

Die übrigen Personen sind Anstands- oder Melderollen. Auch an Schwulst und Redseligkeit fehlt es im Othello nicht, doch ist davon weniger als in andern Stücken.

Cymbeline ist ein Werk aus den gereifteren Jahren des Dichters. Alle Versuche, das Stück auf unserer Bühne einzubürgern, sind vergeblich gewesen. Das Urtheil der Shakespearomanie und der Erklärer gehen unendlich weit auseinander. So heißt es bei dem einen: „Das vorliegende Drama gehört zu den Schöpfungen der Shakespeare'schen Muse, in welchen der Dichter den classischen Regeln am rücksichtslosesten den Gehorsam weigert. Johnson trug deß-

halb kein Bedenken, es unbedingt zu verurtheilen. „Dieses Stück," sagt er, „enthält manchen richtigen Gedanken, einige natürliche Dialoge und einige hübsche Scenen. Aber sie werden auf Kosten großer Uebelstände erlangt. Die Thorheit der Erfindung hervorheben, die Sinnlosigkeit der Entwicklung, die Verwirrung der Namen und Sitten verschiedener Zeiten und die Unmöglichkeit der Ereignisse in irgend einer Lebensordnung, das hieße die Kritik an widerstandsloser Albernheit verlieren, an Fehlern, die zu deutlich für die Entdeckung und zu plump für die Uebertreibung sind."

Dagegen erklären andere Shakespearomanen, das Stück sei eine der wundervollsten Schöpfungen des Dichters.

Wer hat nun Recht?

Das Stück ist das bunteste und abenteuerlichste, das Shakespeare geschrieben hat, obschon er in bunter Abenteuerlichkeit etwas Erkleckliches geleistet hat. Er hat wieder nach einer italienischen Novelle gearbeitet und nach der alten englischen Chronik. Die Thatsachen der Erzählung und die der Chronik liegen anderthalbtausend Jahre auseinander, und doch hat Shakespeare die Thatsachen ganz im Geiste und nach den Sitten der Zeit geschildert, in der sie vorgefallen sind. Was dabei herauskommen kann, liegt auf der Hand. Interesse bietet das Stück wenig, der Bau ist verworren, die Charakterzeichnung ohne Bedeutung. Zwar sind Posthumus und Imogen bewunderte Lieblingsgestalten der Shakespearomanie, aber ich habe nicht Lust, sie in ihrer Bewunderung zu stören. Ich habe auch nicht Lust, mich des Breiteren über dieses Stück auszulassen, da ich an das letzte komme, wo ich einmal nach Herzenslust loben kann.

Macbeth. Hätte Shakespeare nichts geschrieben, als den Macbeth, er wäre ein gewaltiger Dichter. Macbeth ist ein echtes Drama. Nichts liegt vor dem Stücke, die Handlung beginnt mit dem Anfange desselben und schreitet rasch und sicher fort. Eine Scene ergibt sich aus der andern; das ganze Stück hat einen folgerichtigen Zusammenhang. Der Inhalt ist einfach und interessant. Eine gewaltige Schuld wird gebüßt durch vernichtende Gewissensbisse und endlichen Untergang der Verbrecher. Als Grund der Schuld sehen wir kräftige Leidenschaften, Ehrgeiz und Herrschsucht. Die Charaktere sind sicher gezeichnet. Wir sehen keine gemeinen Bösewichter, sondern kräftige Menschen, ursprünglich von guten Anlagen, die dem verzehrenden Einfluß der Leidenschaft erliegen. Es überkommt uns die Ahnung, daß wir, von ähnlicher Leidenschaft ergriffen, auch vom rechten Pfade abweichen würden, und so bewahren wir den Schuldigen menschliche Theilnahme. Wir sind durch ihren Untergang versöhnt, denn er war gerecht, und unser sittliches Gefühl erhält seine Befriedigung. Viele der einzelnen Scenen sind von erschütternder Wirkung. Ich meine: Macbeth sei eine der sehr wenigen Tragödien aus der Literatur aller Völker, welche den ersten Preis verdienen.

Zwar könnte ich auch minder günstige Bemerkungen machen. Shakespeare hat den Stoff der Tragödie der alten Chronik entnommen, die ihm ausführlich erzählt und er ist seiner Quelle treu gefolgt. Ich könnte sagen: diese Quelle habe ihm tüchtig vorgearbeitet. Doch soll mir das das Verdienst des Dichters nicht schmälern. Ich könnte von einzelnen Episoden sprechen, wie die Erzählung von den wunderthätigen Heilungen des Königs von England, die allerdings unliebsame Scene mit dem Pförtner. Doch sind der Episoden sehr

wenig. Ich möchte vielleicht die Scene wegwünschen, in der Macduffs Familie gemordet wird. Die Wirkung, die die Erzählung von dieser Mordscene auf Macduff macht, ist viel gewaltiger, als die des Anschauens des Mordes selbst und sie ist überflüssig, da wir den Mord ja eben durch die Erzählung erfahren. Ich könnte noch mehreres Einzelne ungünstig beurtheilen, allein ich will es nicht. Nachdem ich so oft und so viel Tadel ausgesprochen habe, scheint es mir als eine unwürdige Mäkelei, tadeln zu wollen, wo das Ganze das entschiedenste Wohlgefallen fordert.

Ueber einen Punkt nur möchte ich hier meine Meinung aussprechen, über die Hexen und die erscheinenden Geister. Da die Herren Kritiker sehr aufgeklärte Leute waren, die, wie das immer geht, nur ihre eigenen abergläubischen Schrullen für unantastbare Wahrheit hielten, so glaubten sie an keine Hexen und Geister, und da Shakespeare sehr häufig Geister vorführt, so sind ihnen diese immer ein Stein des Anstoßes gewesen. Oberon und Titania, Ariel im Sturm ließen sie sich noch gefallen; die Stücke, in denen diese vorkommen, sind Mährchen, und in Mährchen sind Geister und Fabelwesen am Platze. Aber in Stücken, wo nur wirkliche Menschen auftreten, können doch keine Geister vorkommen, denn es gibt keine Geister, als nur für den Aberglauben. Allein der göttliche Shakespeare sollte abergläubisch gewesen sein? Unmöglich. Also mußten die Geister eine andere Bedeutung haben. Da wurde nun erklärt, gedeutet, gedeutelt. Die Objektivität der Geister wurde über Bord geworfen, sie mußten in der Subjektivität der handelnden Personen ihren Ursprung haben. Da wurden denn die Geister zu Träumen, zu halbwachen Träumen, zu Hallucinationen, zu Erzeugnissen der wild erregten Phantasie.

Die Hexen im Macbeth wurden geradezu symbolisch genommen. Sie sollten die eigenen Leidenschaften, die eigenen bösen Gelüste Macbeths sein, die der Dichter mit wunderbarer Poesie verkörpert habe. Zwar ist diese Erklärung so dumm wie möglich, denn die Hexen erscheinen außer Macbeth auch Banquo, sie haben auch Scenen unter sich, sind also ganz äußerliche Erscheinungen und können nicht bloß im Innern Macbeths existiren. Thut nichts, die Erklärung klingt weise, also hält man sie aufrecht. Weise Regisseure haben sich diese Erklärung angeeignet, sie lassen den Geist Banquo's in der Tischscene nicht erscheinen, weil sie glauben, dieser Geist existire nur in der quälenden Phantasie Macbeths. Da sieht man bis zu welchem Unsinn die Sucht zu deuten verführt. Die Geister bei Shakespeare sind ernst gemeinte wirkliche Geister. Ob er selbst an Geister geglaubt hat, läßt sich nicht untersuchen. Allein er schrieb für ein Publikum, das an Hexen und Geister glaubte, und diesem Publikum konnte er auch darum wirkliche Geister vorführen. Zudem spielen die Stücke, in denen Shakespeare Geister auftreten läßt, in Zeiten, wo der Glaube an sie allgemein fest stand, und sich, namentlich in Bestrafung von Zauberei, in Hexenprocessen auf das furchtbarste kund gab. Also sind die Geister Shakespeare's wirkliche ehrliche Gespenster. Würde es doch niemanden einfallen, den Samiel im Freischütz für eine symbolische Figur zu nehmen: wir sitzen im Theater und nehmen ihn bona fide für den leibhaften Gottseibeiuns.

Aber das thut nichts. Shakeſpea
heißt es: „Er iſt gegen das Mittela
Alten modern, gegen die Franzoſen Na
genoſſen Cultur, gegen die Spanier
Humoriſten ideal.“ Hätten wir eine
Perſönlichkeit, ſo wäre er ſicher ein k
magerer Mann mit blonden, ſchwarzen
blauen Augen geweſen.

Anderswo heißt es: „In den
Kriege erreicht Shakeſpeare's Tragik ih
glauben es nicht? Das iſt wirklich ein
ſpearomanie. Wenn dieſe ſelbſt von S
iſt es wohl nicht unparlamentariſch, n
Shakeſpeare oft genug aus der Büh
macht. Alſo darin liegt die Tragik?
nichts Tragiſcheres als ein Stiergefecht
Indianern. Es iſt nur gut, daß S
Schlächtereien nicht verantwortlich iſt, l
in der ſittlichen Nothwendigkeit. Die S
wörtlich: „Die majeſtätiſche Offenba
Nothwendigkeit, auf der in Shakeſpe
alle menſchliche Entwicklung im öffentl
Schickſal des Einzelnen beruht.“ Alſo
Desdemona, Julia, Ophelia u. a. m.
ſtarben aus ſittlicher Nothwendigkeit.
mentariſch zu bleiben. Allein es mag
Blumenleſe aus der Shakeſpearomanie.

Sachen an, langweilt ſich, verſteht ſie n
wagt es zu ſagen: es hat mir nicht gef

Wer noch etwas Muth hat, ſchweig
aber ſchnappen einige Schlagwörter aus
von dem großen, unſterblichen Briten,
lichen Tiefe ſeiner Dichtung, von der
Charaktere darzuſtellen u. ſ. w. Je g
hauptungen ſind, deſto ſchwerer ſind ſie
ſie eben nur allgemeine Redensarten ſind
gebracht werden, deſto mehr ſchüchtern
müther ein. Wenn ſo viele geſcheidte Le
Abgott ausſchreien, muß doch am Ende e
ſein. Und dann, wo fände ſich jemar
wäre, dieſe Behauptungen zu widerlegen,
Wie viele gibt es, die Shakeſpeare dur
Könnte man dieſe ſtatiſtiſch feſtſtellen, ma
finden. Ueber dieſen Punkt täuſcht ſich di
vollſtändig. In ihrem Fanatismus iſt ſi
Außer den wenigen Stücken, die zuweil
erſcheinen, ſind die übrigen Arbeiten Sh
bekannt. Trotz aller Poſaunenſtöße, tro
Bücher über den großen Briten hat er
deutſchen Volke geſchlagen. Ich ſpreche nu
Shakeſpearomanie. Es gibt eine ſolche
England. Dieſe hat ihre Berechtigung;
iſt ein Engländer, und England hat kein
matiker gehabt. Daß übrigens trotz de
ſpearomanie der Dichter in ſeinem Vaterla
ſo populär iſt, bewies die Feier ſeines
Geburtstages, die für das reiche Engl
kläglich ausfiel, beſonders wenn man ſie

was von Paris kam? War das Selbstgefühl unserer Väter nicht der Art unterdrückt, daß man nur in blinder Nachahmung den rechten Weg fand? Lessing sagt in bitterem Zorne: „Wer kann sich einbilden, daß ein Deutscher die Kühnheit gehabt hätte, an der Vortrefflichkeit der Franzosen zu zweifeln?“ Ein solches Joch will uns die Shakespearomanie wieder auflegen, nur daß sie an die Stelle der Franzosen ihren Abgott setzt! Und haben wir das Joch nicht bald schon auf dem Nacken? Wer wagt es denn, an der Göttlichkeit Shakespeare's laut zu zweifeln. In der Tagesliteratur, woraus doch viele Kreise ihre geistige Nahrung schöpfen, niemand. Da ist Shakespeare nec plus ultra unbestrittener Grundsatz und fester Wahlspruch! Sehen Sie nun, wie schädlich und verderblich die Shakespearomanie wirkt!

Oswald. Wenn Sie die Shakespeare-Verehrung für falsch, für einen Irrthum erklären, wie ist es möglich, daß so viele Männer, denen Sie doch die bona fides nicht absprechen wollen, diesem Irrthum verfallen.

Reinhold. Ich will Ihnen einmal die bona fides zugeben, obschon auch diese hier und da angekränkelt ist. Aber haben nicht falsche Anschauungen, Irrthümer Jahre, Jahrhunderte lang über Völkern, über der ganzen Menschheit gelagert? Spricht nicht Goethe von dem Meere des Irrthums, aus dem nicht aufzutauchen wäre? Die Beispiele sind ja so zahlreich. Nehmen Sie einmal die Gallomanie, von der ich eben sprach, und unter der wir zum Theil noch immer leiden, namentlich in literarischer Beziehung. Denken Sie an Klopstock. Jahrzehnte lang galt die Messiade für das größte Epos aller Völker und Zeiten. Man sprach von ihm genau so, wie die Shakespearomanie von ihrem Götzenbild. Und wer kennt und rühmt heutzutage noch die

ich nehme den Vergleich an als Beispiel der Manie und Kunst zu deuten und zu deuteln. Was ich da angeführt habe, beweist, daß die Shakespearomanie ein Irrthum sein kann, ob er es ist, mögen Sie sich aus unsern Unterhaltungen klar machen.

Oswald. Wie aber könnte ein solcher Irrthum entstanden sein?

Reinhold. Fragen Sie richtiger: wie kann die Shakespearomanie entstanden sein. Als ersten Grund derselben gebe ich Ihnen wiederholt zu: Shakespeare war ein Dichter, ein Dichter von sehr bedeutendem Talent. Ihn zeichnet dabei eine sehr große Fruchtbarkeit aus. Wir haben von ihm 36 große Stücke. Diese enthalten 180 Akte. Diese enthalten 728 einzelne Scenen. In dieser gewaltigen Fülle kann und muß doch vieles Gute stecken. In diesen Stücken treten 1016 Personen auf. Unter diesen müssen doch interessante Charaktere sein. Quantitativ übertrifft Shakespeare Schiller allerdings.

Daß ein Dichter wie er großen Beifall und damit Verehrung erlangte, ist natürlich. Wie aber diese in die Shakespearomanie ausartete, lehrt ein Blick auf die Literaturgeschichte. Shakespeare wurde um die Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei uns bekannt. Der Alp der Gallomanie lag damals auf unserem Volke. Sein Geist wurde mit dem genährt, was die Franzosen Poesie nannten. Er mußte die größte Wirkung machen, denn er war der Gegensatz, das Gegentheil der französischen Dichtung. Diese war eingeschnürt in mißverstandene Regeln im Bau ihrer Dramen. Die Menschen selbst waren eingeschnürt in einen erkünstelten Anstand. Sie gingen und standen wie der Tanzmeister es vorgeschrieben hatte, und wie sie ihre körperlichen

n dieſe gänzlich. In ſeiner
: und mehr von Shakeſpeare
nzöſiſchen anſtändigen Regel=
ı Schröder erlöste. Auch
ſpeare's Manier unbedingt
Macbeth auch Phädra für
ılſo, daß Shakeſpeare's
ı Kreiſe eine große war.
den britiſchen Dichter
mentlich der Blutdurſt
die ausgezeichnetſten
ḥ ſolche — wagten
ichen Veränderungen
n Hamlet zu einem
ch waren es nur
Bühne verſuchten.
etheilt Geſchmack
urde in Berlin

e ſich anfangs
ꝛt des Lobes,
t ihm keiner
von Shake=
laſſen gar
annt habe,
ı Stücken,
ren hält

e's gar
eugen.
lanze.

beschäftigten sich mit der Beurtheilung und der Geschichte der Literaturen aller Völker und haben in dieser Beziehung treffliche Arbeiten geliefert. Wie sie Shakespeare vergötterten, suchten sie auch die spanische Dichtung auf unsern Boden zu verpflanzen, was ihnen aber noch weniger gelang. Kann man sich auch mit ihren Grundsätzen und den Zielen, die sie verfolgten, nicht immer einverstanden erklären, so waren sie doch gewissermaßen Leute vom Fache. Sie beschäftigten sich mit der Dichtung. Und wenn sie auch ihre Arbeiten auf die Dichtungen aller Völker ausdehnten, so war es doch immer die Dichtung, mit der sie sich beschäftigten.

Wenn ihre bleibenden Verdienste auch in ihren Arbeiten über fremde Dichtungen bestanden, so waren sie doch selbst nicht unfruchtbar. Sie haben sich in allen Gattungen der Dichtung versucht. Vieles von diesen Versuchen ist vergessen und zu Grunde gegangen, allein manches ist von Werth und verdient noch jetzt entschieden Beachtung. So muß man bei den Romantikern ein reges und ernstes Streben anerkennen.

Von ihnen ging die Shakespearomanie in andere Hände über und in diesen gewann sie ihre heutige Gestalt. In ihrer ersten Periode waren es Dichter, die Shakespeare priesen und hochstellten. Den Romantikern kann man den Dichternamen auch nicht absprechen. Allein in unserer Zeit ist die Shakespearomanie in den Händen der Gelehrsamkeit, theils in den Händen der gelehrten Aesthetiker, theils in denen der Philologie.

Für die Gelehrsamkeit ist nun Shakespeare ein willkommenes Thema. Er ist ein alter Schriftsteller in fremder Sprache, seine Sprache zu verstehen hat mancherlei Schwierigkeiten, die Ausgaben seiner Werke stimmen oft nicht

Beurtheilung
'er und haben
. Wie sie Sh
anische Dichtur
aber noch we
Grundsätzen u
einverstanden
e vom Fache
d wenn sie
lker ausdehn
r sie sich be
Verdienste a
nden, so
sich in
n diesen V
llein man
en Beacht
und er

pearoma
e ihre
s Dicht
Romanti
jen. A
Hände
rten

nun
er Sc
n hc
Verk

~~III Lustspiele~~

~~2) „Was ihr wollt"~~ ~~S. 244.–~~

~~1) Son~~

18. Antonius & Cleopatra S. 358.–

19. Maaß für Maaß " 361.–

20. Timon von Jan " 367.–

21. König Lear " 373.–

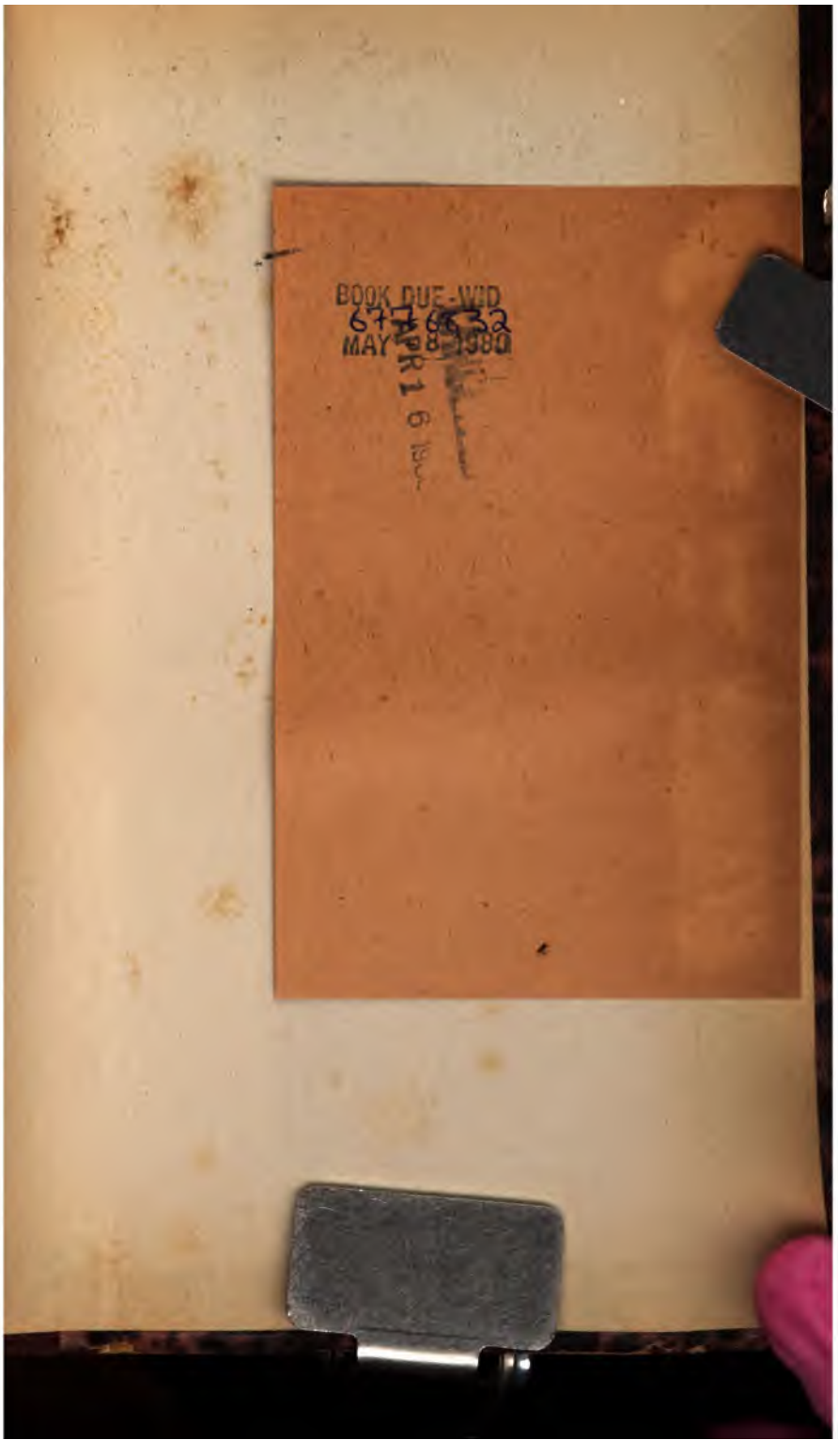
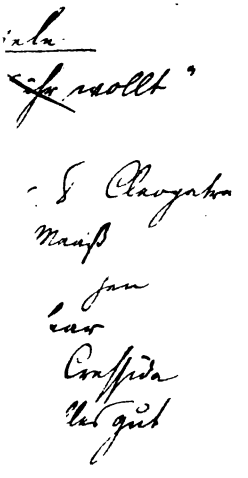
22. Troilus & Cressida " 379.–

23. Ende gut, Alles gut " 384.–

24. Othello " 389.–

25. Cymbeline " 401.–

26. Macbeth " 403.–


BOOK DUE-WID
67 6632
MAY 8 1980
APR 16